

RIVISTA D'ARTE


Anno XXII — 1940

Serie II - Anno XII



“BIBLIOPOLIS „
Libreria Editrice - Firenze

1940 - XIX



Digitized by the Internet Archive
in 2024

INDICE DEGLI ARTICOLI

Bacci Pèleo. — L'« Annunziata » e l'« Eterno Padre » dipinti dall'Empoli nel 1614 per S. Agostino di Massa Marittima	Pag. 108
Bassi Rathgeb Roberto. — Un originale pittore bergamasco del '700: Paolo Vincenzo Bonomini	244
Bellone Lucia. — La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione	178
Daddi Giovannozzi Vera. — Di alcune incisioni dell'Apparato per le Nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena	85
Fiocco Giuseppe. — Antonio da Firenze	51
Fiocco Giuseppe. — Andrea Mantegna scultore	220
Gamba Carlo. — I Trionfi di Cosimo I del Giambologna e di Enrico IV del Rubens	127
Gombosi Giorgio. — Nuovi elementi per la biografia del Moretto	119
Liberali Giuseppe. — Originali inediti di Paolo Veronese, Iacopo Palma, Antonio Fumiani, Girolamo Campagna, Antonio Zucchi e altri minori nella chiesa di S. Teonisto a Treviso	254
Mariacher Giovanni. — Aggiunta a Matteo Raverti	101
Medea Alba. — L'iconografia della Scuola di Rimini	1
Nuti Ruggero. — Un ritratto di Francesco de' Medici dipinto da Bernardo Buontalenti	124
Parigi Luigi. — L'Allegoria della Musica di Dosso Dossi al Museo Horne	272
Sabatini Attilio. — La chiesa della SS. Annunziata di Firenze prima della ricostruzione michelozziana	229
Salmi Mario. — Arnolfiana	133
Sorrentino Antonino. — Una croce dipinta inedita di Michele di Matteo	202
Weise Giorgio. — Repliche della Visitazione del Ghirlandaio nella scultura spagnola del Cinquecento	68

NECROLOGI

Leo S. Olschki	I
--------------------------	---

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

uola Riminese: Sei storie della Vita di Cristo (già Stroganoff) (Roma - Museo del Palazzo Venezia)	Pag. 3
uola Riminese: Sei storie della Vita di Cristo (già Corsini) (Roma - Museo del Palazzo Venezia)	5
Maestro della Natività Parry »: Storie della Vita di Cristo (Venezia - Galleria dell'Accademia)	7
uola Riminese (?): Il Giudizio finale e altre quattro Storie (New York - Collezione Lehman)	9
Maestro affine a Francesco da Rimini: L'Adorazione dei Magi (Nuova York - Collezione Kahn)	11
ronzio: Particolare della Natività di Cristo (Tolentino - S. Nicola)	13
ronzio: L'Annunciazione (Tolentino - S. Nicola)	15
Maestro Italo-Bizantino: La Natività di Cristo (Palermo - Palazzo Reale, Cappella Palatina)	19
uola Riminese: Storie della Vita di Cristo e di S. Nicola (To- lentino - S. Nicola)	23
uola Riminese: Dittico (Monaco - Pinacoteca)	25
uola Riminese: La Crocifissione (Amburgo - Collez. Wedells)	32
uola Riminese: La morte della Vergine (Amburgo - Colle- zione Wedells)	33
uola di Pietro Cavallini: Salita al Calvario - particolare (Napoli - S. Maria Donna Regina)	45
Antonio da Firenze e Pietro Lamberti: Mausoleo di Spinetta Malaspina (Londra - Museo Vittoria e Alberto)	53
Antonio da Firenze: Particolare del Mausoleo di Spinetta Ma- laspina (Londra - Museo Vittoria e Alberto)	55, 65
Antonio da Firenze: Monumento di Cortesia Serego (Verona - Sant'Anastasia)	58, 59
tro Lamberti e Giovanni di Martino da Fiesole: Tomba di Tommaso Mocenigo (Venezia - SS. Giovanni e Paolo) . .	63
tro Lamberti e Antonio da Firenze: L'arca del Mausoleo di Spinetta Malaspina (Londra - Museo Vittoria e Alberto)	67
menico del Ghirlandaio: La Visitazione (Parigi - Louvre)	71
te Plateresca: La Visitazione - particolare di un « retablo » (Belmonte - Collegiata)	73

- Arte Plateresca: La Visitazione - particolare di un «retablo»
(Ampudia - Chiesa di S. Miguel)
- Simon de Bueras: La Visitazione - particolare degli stalli corali
dei frati laici (Burgos - Certosa di Miraflores)
- Alonso Berruguete: La Visitazione - particolare di un «retablo»
(Toledo - S. Ursula)
- Attribuito a Guillén Donzel: La Visitazione - lunetta di una
porta (Léon - Cattedrale)
- Attribuito a Juan de Ancheta: La Visitazione (Jaca -
Cattedrale)
- Francesco Giralte: L'incontro di S. Giovacchino e S. Anna
(Colmenar Viejo - Chiesa Parrocchiale)
- Pietro Martinez de Castañeda: La Visitazione (Sonseca -
Chiesa Parrocchiale)
- Anonimo del XVI Sec.: Pagina di taccuino con disegni architettonici
(Siena - Biblioteca Comunale)
- Alessandro Allori: Decorazione di Porta al Prato (da un'incisione
di Orazio Scarabelli)
- G. A. Dosio: Decorazione al Ponte alla Carraia (da un'incisione
di Orazio Scarabelli)
- G. A. Dosio: Decorazione del portale di Palazzo Vecchio (da
un'incisione di Orazio Scarabelli)
- G. A. Dosio: Decorazione della facciata di S. Maria del Fiore
(da un'incisione di Orazio Scarabelli)
- Santi di Tito: Decorazione al Canto dei Carneseccchi (da un'incisione
di Orazio Scarabelli)
- Santi di Tito (?): Disegni di architettura (Firenze - Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe)
- Taddeo Landini: Decorazione all'imbocco di Via del Proconsolo
(da un'incisione di Orazio Scarabelli)
- Taddeo Landini: Decorazione al Canto degli Antellesi (da un'incisione
di Orazio Scarabelli)
- Matteo Raverti: S. Cristoforo (Venezia - Madonna dell'Orto)
Portale della chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia
- Matteo Raverti: Doccione (Venezia - S. Marco)
- Jacopo da Empoli: L'Annunciazione (Massa Marittima - S. Agostino)
.
- Jacopo da Empoli: L'Eterno Padre (Massa Marittima - S. Agostino)
.
- Jacopo da Empoli: L'Annunziata (Pontedera - Chiesa Nuova)
Jacopo da Empoli: L'Annunziata (Firenze - S. Trinita)
- Jacopo da Empoli: L'Annunziata (Fiesole - S. Domenico)
Bernardo Buontalenti: Ritratto di Francesco I de' Medici
(Prato - Palazzo Comunale)

Siambologna: Ingresso trionfale di Cosimo I a Siena - particolare della base del monumento equestre di Cosimo I (Firenze - Piazza della Signoria)	129
Pietro Paolo Rubens: Ingresso trionfale di Enrico IV in Parigi (Firenze - Uffizi)	129
Pietro Paolo Rubens e Scuola: Ingresso trionfale in Anversa dell'Infante Cardinale Ferdinando d'Austria (Firenze - Uffizi)	130
Scultore Fiorentino del Sec. XIII: S. Bartolomeo ed il suo devoto Gerardo (Vincigliata - Castello)	137
Arnolfo: Il card. Annibaldi (Roma - San Giovanni in Laterano) .	140
Arnolfo: I celebranti - particolare del monumento Annibaldi (Roma, S. Giovanni in Laterano)	141
Arnolfo: Particolare del ciborio (Roma - San Paolo) . . .	143, 147
Nicola Pisano e Arnolfo: Particolare del pulpito (Siena - Duomo)	144
Arte Campana del Sec. XII: Particolare di un ambone (Saleramo - Duomo)	145
Nicola da Foggia: Particolare di un'ambone (Ravello - Duomo)	146
Arnolfo: Carlo d'Angiò (Roma - Palazzo dei Conservatori) . . .	148
Arte Campana del Sec. XIII: Statua acefala (Capua - Museo)	149
Francesco di Giorgio: La Porta di Capua (Firenze - Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe)	150
Scultore Fiorentino del 1283: Martirio di S. Lorenzo (Montevarchi - Fraternita di S. Maria del Latte)	151
Scultore Fiorentino del Sec. XIII: Capitello (Firenze - Museo Nazionale)	153
Bottega di Arnolfo: Teste (Firenze - Museo di Santa Maria del Fiore)	155
Bottega di Arnolfo: Testa virile (Firenze - Museo Archeologico)	156, 157
Bottega di Arnolfo: Angiolo adorante (Firenze - Museo di Santa Maria del Fiore)	158
Segue di Arnolfo: Testa virile (Firenze - Museo Nazionale)	160
Imitatore di Arnolfo: Testa virile (Firenze - Museo Nazionale)	161
Imitatore di Arnolfo: Monumento a Fra Corrado della Penna (Firenze - Santa Maria Novella)	164
Particolari di un disegno del Sec. XVI con l'antica facciata del Duomo (Firenze - Museo di Santa Maria del Fiore)	166, 169
Arnolfo: La Vergine (Firenze - Museo di Santa Maria del Fiore) .	167
Michele da Firenze: La Natività (Verona - Sant'Anastasia) . .	168
Michele da Firenze: La Dormitio Virginis (Adria - Chiesa della Tomba)	170

Arnolfo: Un apostolo e S. Pietro (Berlino - Museo)	1
Arnolfo: Un apostolo e la Vergine (Berlino - Museo)	1
Scultore Arnolfiano: Capitello (Firenze - Museo di San Marco)	1
Scultore Arnolfiano: Frammento di altare (Firenze - Museo Archeologico)	1
Scuola Pisana: Arcate (Volterra - Museo)	1
Giovanni di Balduccio: Canonizzazione di S. Pietro Martire (Milano - S. Eustorgio)	1
Scuola di Giovanni di Balduccio: Guarigione del muto (Milano - S. Eustorgio)	1
Giovanni di Balduccio: Tomba di Azzone Visconti (Milano - S. Gottardo)	1
Giovanni di Balduccio: Tomba del B. Lanfranco Settala (Milano - S. Marco)	1
Bonino da Campione: Tomba di Stefano Visconti - particolare (Milano - S. Eustorgio)	1
Bonino da Campione: Tomba di Giacomo Bossi (?) (Milano - S. Marco)	1
Bonino da Campione: Tomba di Protaso Caimo (Milano - S. Eustorgio)	1
Scuola Campionesa: Rilievo funerario (Pavia - Castello di Belgioioso)	1
Scuola di Bonino da Campione: Arca di Cansignorio - particolare (Verona)	1
Scuola di Bonino da Campione: Sarcofago Visconteo (Milano - S. Eustorgio)	1
Bonino da Campione: Tomba di Bernabò Visconti - particolare (Milano - Museo Archeologico)	1
Michele di Matteo: Croce dipinta (n. 1371) (dopo il restauro) (Bologna - Pinacoteca)	2
Michele di Matteo: Croce dipinta (n. 1371), particolari (Bologna - Pinacoteca)	205, 207
Michele di Matteo: Crocifisso (n. 1370) (Bologna - Pinacoteca)	2
Michele di Matteo: Polittico (n. 103) (Bologna - Pinacoteca) .	2
Michele di Matteo: Polittico (Nonantola - Abbazia)	2
Andrea Mantegna: Autoritratto (Mantova - S. Andrea)	2
Arte Fiorentina della metà del Sec. XIII: Finestra (Firenze - Chiesa della SS. Annunziata)	2
Arte Fiorentina del Sec. XIV: Capitello e particolare di un pilastro (Firenze - Chiesa della SS. Annunziata)	2
Arte Fiorentina del Sec. XIV: Capitello (Firenze - Chiesa della SS. Annunziata)	25
Marco Rustichi: Veduta della Chiesa della SS. Annunziata (Firenze - Seminario Arcivescovile)	2

struzione, in pianta, della Chiesa della SS. Annunziata come era nel 1384	238
ta della Chiesa della SS. Annunziata con le diverse fasi della costruzione	239
olfo del Ghirlandaio: Veduta della Chiesa della SS. Annunziata, particolare di un'Annunziata (Firenze - Palazzo Vecchio)	241
lo Vincenzo Bonomini: Il Ratto di Europa (Bergamo - Casa Gavazzeni)	245
lo Vincenzo Bonomini: Scene campestri (Bergamo - Casa Gavazzeni)	246, 247
lo Vincenzo Bonomini: Paesaggio (Bergamo - Casa Gavazzeni)	249
lo Vincenzo Bonomini: I due sposi (Bergamo - S. Grata)	251
lo Vincenzo Bonomini: Disegno (Milano - Museo del Castello Sforzesco)	252
lo Veronese e Aiuti: Le nozze di Cana (Roma - Palazzo di Montecitorio)	256
onio Fumiani: Le nozze di Cana (Treviso - S. Teonisto)	257
olamo Campagna: Profeti (Treviso - Chiesa di S. Teonisto)	261
so Dossi: Allegoria della Musica (Firenze - Museo Horne)	273

INDICE DEI NOMI DELLE PERSONE E DEI LUOGHI

- aria, Chiesa della Tomba: Morte della Vergine di Michele da Firenze, 169-170.
 agostino de' Fonduti: nominato, 227.
 agostino di Duccio: Sculture del tempio Malatestiano a Rimini, 62 — Attività dell'artista a Venezia 62-64. — Nominato, 224.
 abani Francesco: loda un affresco di Michele di Matteo: 209.
 abertinelli Mariotto: sua Visitazione agli Uffizi, 73 in nota.
 alfiano Epifanio (d'): vedi Epifanio d'Alfiano.
 alori Alessandro: disegna l'arco della porta al Prato per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, 88 — Esegue il disegno per lo stesso arco per l'apparato per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, 88 sgg. — Rapporti della sua arte con quella dell'Empoli, 108.
 amburgo, Collez. Wedells: dittico di scuola riminese, 10, 12, 30, 41, 47.
 ampudia, Chiesa di S. Miguel: «retablo» di arte plateresca, 74.
 archeta Juan (de): «retablo» nella Cattedrale di Jaca a lui attribuito, 80.
 andrea da Firenze: affreschi nel Cappellone degli Spagnoli, 36.
 Andrea da Pontedera: vedi Andrea Pisano.
 Andrea del Castagno: nominato, 221.
 Andrea del Sarto: influenza della sua arte su quella dell'Empoli, 108, 109-116.
 Andrea Pisano: caratteri arnolfiani sopravvissuti nella sua arte, 171.
 Andria (dintorni), Castel del Monte: peducci con telamoni, 137-138 in nota.
 Angiolini Monte: esegue la doratura della cornice del ritratto di Francesco I, conservato nel Palazzo Comunale di Prato, 126 e in nota.
 Antegnati Gian Giacomo: rinnova l'organo del Duomo di Brescia, 121-122. — E' in trattative per eseguire un nuovo organo per il Duomo di Salò, 122.
 Antonio di Dino da Firenze: è presente a Padova con Pietro Lamberti durante l'esecuzione della Tomba Fulgosio al Santo, 60.
 Antonio di Pietro da Firenze: tomba di Spinetta Malaspina già in S. Giovanni in Sacco a Verona e ora nel Museo Vittoria e Alberto a Londra, 51 sgg. — Tomba di Cortesia Serego in S. Anastasia a Verona opera del maestro e non di Giovanni di Bartolo, 57, 60 sgg.

Antonio di Puccio: lavora al modello in legno per l'ampliamento della SS. Annunziata nel 1384, 238 sgg., 242 in nota.

Arezzo, S. Domenico: monumento al vescovo Ranieri degli Ubertini di carattere seneseggiante, 160-161 in nota.

— San Francesco: monumento di Francesco Rozzelli di Michele Dinì, 56.

Arnolfo da Firenze: fu erroneamente ritenuto essere un artista diverso da Arnolfo di Cambio, 136 e in nota.

Arnolfo di Cambio: sua opera scultorea e sua arte, 133 sgg.

Ascoli Piceno, S. Vittorio: affresco con il Lamento sul Cristo morto, 31.

Assisi, S. Francesco: affreschi giotteschi nella chiesa inferiore, 43, sgg.

Atene (dintorni), Daphni: vedi Daphni.

Badia a Settimo, Badia S. Salvatore: bassorilievo in stucco nella Torre del Colombaione della fine del XIII sec., 153.

Bagnadore Pietro: esegue una copia dell'affresco del Moretto, oggi perduto, che esisteva sulla facciata della chiesa di S. Faustino in riposo a Brescia, 123.

Baldissera: un muratore di tal nome esegue lavori in S. Teonisto a Treviso, 269.

Baronzio: affreschi nel Cappellone di S. Niccola a Tolentino, 2 sgg. — Tavola a lui attribuita nella Galleria di Urbino, 8, 20-21, 24 — Tavola nella collezione Gentili a Viterbo, 30.

Bartolommeo detto Napoli: esegue lavori di doratura per il quadro

che il Fumiani dipinse per S. Teonisto di Treviso, 265.

Bassano (da) Iacopo: Crocifissione di S. Teonisto a Treviso, già in S. Teonisto, 258, 259.

Bazzi Giovanni Antonio: vedi Bazzi.

Bellini Iacopo: nominato, 221.

Belmonte, Collegiata: «retablo» di Francesco di artista che opera in sfera di Diego di Siloe, 72 sgg.

Benedetto del maestro Matteo: Panzano: pittore ricordato in un documento, 214.

Benevento, Duomo: pulpito con commistione di elementi arnolfiani e campani, 162 in nota.

Bergamo, Accademia Carrara: quadro di Paolo Bonomini, 247 in nota.

— Casa Gavazzini: decorazioni pittoriche del Bonomini, 247, 250.

— Casa Gout: finti bassorilievi in stucco sopra le porte di un architetto francese, 247. — Decorazioni pittoriche del soffitto di Paolo Vincenzo Bonomini, ivi.

— Casa Guerini: decorazioni pittoriche del Bonomini, 247.

— Casa del musicista Mayr: vi sono dipinte decorazioni con elementi musicali del Bonomini, 247.

— Casa Moretti: finti bassorilievi in stucco rappresentati dalla pittura rappresentante battenti del Bonomini, 247.

— Casa Sirtoli: decorazioni pittoriche del Bonomini, 248 in nota.

— collez. Maj: quadro di Domenico Carpinoni rappresentante un sospiro amoroso interrotto dalla morte, 248.

— Museo Donizettiano: decorazione pittorica del Bonomini nella galleria de sala, 248.

- Bergamo, Palazzi in Via del Pignolo: si conservano in certi palazzi di questa via decorazioni pittoriche del Bonomini, 247-248.
- S. Grata: sei pannelli con figure macabre del Bonomini, 244, 245, 250 sgg.
- S. Maria Maggiore: tomba del Cardinale Longo di Ugo da Campione, 186 in nota.
- Teatro Riccardi: tempere dei parapetti dipinte dal Bonomini e oggi non più esistenti, 245 in nota.
- Teatro di S. Cassiano: parapetto nella parte di mezzo della loggia dipinto dal Bonomini, 245 in nota.
- Teatro Sociale: volta del teatro dipinta dal Bonomini e parapetti oggi non più esistenti, 245 in nota 250.
- (dintorni), Villa Colleoni a Grena: decorazioni pittoriche del Bonomini, 248.
- (dintorni), Villa Tacchi a Scano: decorazioni pittoriche del Bonomini, 248.
- Berlino, Museo Federigo: Tavoletta n. 1110 con storie della vita di Cristo attribuite al « Maestro della Natività Parry », 36, 37. — Tavola con la Morte della Vergine di Giotto, 47 in nota. — Teste di due apostoli, frammenti di statue già nella « Dormitio » sulla facciata del Duomo di Firenze di Arnolfo, 169-170. — La Vergine morta e un apostolo di Arnolfo pure parte della « Dormitio » sulla facciata, 170.
- Bernardinelli Domenico: esegue lavori di scultura nella chiesa di S. Teonisto a Treviso, 261 in nota.
- Bernardino: una legnaiolo di tal nome esegue lavori per mettere a posto dei quadri in S. Teonisto a Treviso, 267.
- Bernardino da Venezia: aveva eseguito una scultura per la chiesa di S. Teonisto a Treviso, 260 in nota.
- Bernardo: un maestro di tal nome esegue con Silvestro Silvestrini gli altari della Madonna e di S. Benedetto in S. Teonisto a Treviso, 262 in nota.
- Berruguete Alonso: nominato, 69, 70, 82: Suoi lavori a Valladolid e a Toledo, 75 sgg. — E' suo allievo Pedro Martinez de Castañeda, 82, 83.
- Bison Bernardino Giuseppe: rapporti della sua sensibilità artistica con quella del Bonomini, 244, 247.
- Compagnia dei Calzolari: tavola con la coronazione della Vergine, S. Pietro e S. Paolo, oggi non più esistente, 210, 214.
- Monastero di S. Pier Martire: polittico di Michele di Matteo ora nella Pinacoteca, 212.
- Palazzo degli Anziani: fregio dipinto di Michele di Matteo, Francesco Lola e altri, e oggi non più esistente, 210.
- Pinacoteca: tavola n. 231 con la discesa al Limbo e altre scene, 37. — Croce dipinta n. 1371 di Michele di Matteo, 202 sgg. — Croce dipinta n. 1370 pure di Michele di Matteo, 206. — Trittico di Michele di Matteo già in S. Martino Maggiore, 209, 212, 214, 216. — Polittico di Michele di Matteo già nel Monastero di S. Pier Martire, 212, 216. — Polittico n. 474 di Simone dei Crocifissi, 215. — Altro

- politico della bottega di Simone, ivi. — Crocifissione della bottega di Jacopo di Paolo, 215-216.
- Bologna, Raccolta Comunale a Palazzo Accursio: Crocifisso di Jacopo di Paolo, 206, 207. — Annunciazione dello stesso, 215.
- S. Domenico: arca del Santo e parti di essa a cui può aver lavorato Arnolfo, 134 sgg.
- S. Francesco: Crocifisso di Giovanni da Modena, 206 e in nota sgg.
- S. Giovanni in Monte: Crocifisso di Jacopo da Bologna, 206, 207.
- S. Isaia: affresco di Michele di Matteo, oggi non più esistente, 209 sgg.
- S. Martino Maggiore: trittico di Michele di Matteo ora nella Pinacoteca, 209, 212, 214.
- S. Matteo delle Pescherie: affreschi di Michele di Matteo con S. Francesco stigmatizzato, S. Matteo e S. Barbara, oggi perduti, 209, 210, 214.
- S. Michele in Bosco: contratto stipulato da Michele di Matteo per eseguire un'opera per la chiesa, 210.
- S. Petronio: affreschi della cappella Bolognini di Giovanni da Modena, 208. — Vetrata della cappella dei Notai di Michele di Matteo, 218-219.
- S. Pietro: tavola oggi perduta di Michele di Matteo, 208-209.
- Bominaco, chiesa di S. Pellegrino: affresco con il Bacio di Giuda del XIII sec., 24.
- (dintorni), chiesa di S. Maria ad Criptas: affresco con il tradimento di Giuda, 24.
- Bon Bartolommeo: Anna di M. Danilo sulla Porta Poscolle a Udine, 62 in nota. — Gli era attribuito il S. Cristoforo alla Madonna dell'Orto opera invece del Raverti, 101.
- Bon Giovanni: frontale dell'altare dei Mascoli in S. Marco a Venezia, 60, 62 in nota.
- Bonanno pisano: porta del Duomo di Pisa, 37.
- Bonino da Campione: sua arte e sue opere, 186 sgg.
- Bonomini Paolo: pittore scolaro di Fra Galgario e padre di Paolo Vincenzo Bonomini, 246, 247. — Un suo quadro è esposto all'Accademia Carrara, 246 in nota.
- Bonomini Paolo Vincenzo: sue opere e sua arte, 244 sgg.
- Bonvicino Alessandro: vedi Moretto.
- Bordone Benedetto: nominato, 223 in nota.
- Borghini Vincenzo: suo taccuino di appunti e schizzi per l'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, 86, 89, 100.
- Borgo S. Sepolcro: vedi San Sepolcro.
- Boromini Paolo Vincenzo: vedi Bonomini Paolo Vincenzo.
- Bramante: nominato, 224.
- Bregno Antonio: nominato, 58.
- Brescia, Duomo Nuovo: Sposalizio della Vergine del Romanino, già esterno della portella dell'organo del Duomo Vecchio, 121-122.
- Duomo Vecchio: organo rinnovato nel 1536 da Gian Giacomo Antegnati di cui il Romanino eseguì l'ante, tuttora conservate nella chiesa e nel Duomo Nuovo, 121-122. — Organo vecchio costruito nel 1514 e distrutto per costruire quello

RIVISTA D'ARTE

Al fascicolo terzo che uscirà a
brevissima distanza dal presente, sa-
ranno allegati gli INDICI dell'annata
XXI (1939).

RIVISTA D'ARTE

Alba Medea - L'Iconografia della Scuola di Rimini

Il vasto campo della pittura riminese del Trecento offre ampia possibilità di indagine intorno a diversi motivi iconografici in quel periodo e permette soprattutto osservazioni su certe caratteristiche e certe varianti che appaiono in questa scuola, piuttosto rare in altre regioni; questo specialmente in rapporto ai cicli della storia del Cristo e della Vergine, frequentemente rappresentati sia nelle decorazioni ad affresco, sia nelle tavole suddivise con riquadri.

Innanzi tutto sembra utile ricordare quali siano i soggetti preferiti dalla scuola riminese nella narrazione della vita del Cristo.

Se prendiamo come monumenti base per le nostre osservazioni alcune tavole ove sono rappresentati episodî della vita del Cristo quali la tavola N. 26 della Galleria dell'Accademia a Venezia e quelle oggi a Palazzo Venezia a Roma, già Corsini e Stroganoff (figg. 1, 2, 3), noteremo subito come siano prevalenti gli episodî riferentisi alla Passione e come nella tavola di Palazzo Venezia in cui è rappresentata la Natività, si passi immediatamente da questa a scene della Passione, ossia alla Crocifissione e alla Deposizione. È questa, nella scelta degli argomenti

da rappresentare, una tendenza abbastanza diffusa nella scuola riminese (nel Cappellone di S. Nicola a Tolentino è rappresentato, ad esempio, ampiamente il ciclo della Natività con la Strage degli Innocenti ed episodi dell'Infanzia: Gesù fra i dottori, ritorno da Gerusalemme, ma dei miracoli si ha solo la Cena di Cana, e si passa poi al ciclo della Passione), che trova una certa rispondenza nel mondo orientale, ivi infatti il ciclo della Natività e quello della Passione¹, sono figurati con insistenza. Scene che tornano sovente sono: la Discesa al Limbo o Anastasis, la

- Visita al Sepolcro, che sostituisce nell'arte bizantina la scena della Resurrezione, la Discesa dello Spirito Santo, il Giudizio finale introdotto anche nella pittura su tavola, ove è generalmente raro, e posto a far seguito e come a concludere le storie della vita di Cristo. Così ad esempio in una delle tavole di Palazzo Venezia (quella già Corsini) in quella dell'Accademia di Venezia, nel dittico di Monaco, nella cuspide della tavola nella raccolta Lehman a New York (fig. 4)². E ciò per la scelta degli argomenti in generale o, diremo meglio, dei cicli da rappresentare. Alcune particolarità si notano poi nelle singole scene prescelte. Così nel ciclo della Passione si incontra (tavola Accademia Venezia) la scena della preparazione alla Crocifissione col Cristo che sale sulla croce, scena non molto comune in altri ambienti. Se dalla scelta delle singole scene e degli argomenti rappresentati passiamo ad esaminare i particolari e il modo di rappresentazione di esse, troveremo molti elementi piuttosto rari ad incontrarsi al di fuori della scuola riminese.

Prendiamo il ciclo della Natività. La scena principale del ciclo stesso si presenta nella scuola riminese con un motivo quasi obbligatorio che è la capanna aperta a tettoia, ove sta seduta

¹ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont Athos*, Paris 1916, pp. 16-25.

² R. VAN MARLE, *La Scuola di P. Cavallini a Rimini*, in *Bollettino d'Arte*, 1921, p. 249.



Fig. 1. — SCUOLA RIMINALE: Sei storie della vita di Cristo.
(Roma. — Museo del Palazzo Venezia).

o sdraiata la Vergine col Bambino, motivo questo del tutto estraneo, come vedremo, al primitivo e tradizionale schema della Natività e che ritroviamo in altri ambienti.

Basterà come esempio il primo riquadro della tavola di Palazzo Venezia, già Corsini, o la tavola della raccolta Lehman a New York.

Altro particolare abbastanza notevole nel modo di rappresentare questo episodio, è l'uso di un'unica scena per l'Annunzio ai pastori e la Lavanda del Putto, unite tutt'e due alla Natività, uso che si riscontra, ad esempio, tanto negli affreschi di S. Chiara a Ravenna, come in quelli di S. Agostino a Rimini e della Chiesa di Pomposa. Il motivo bizantino, caro all'arte italiana, del bagno e delle ostetriche che si affaccendano intorno al Bambino, non manca quasi mai in questo ambiente e dà luogo talora a curiose particolarità, come a Tolentino nel Cappellone di S. Nicola ove si hanno tre ostetriche in luogo delle solite due tradizionali, o nella tavola della raccolta Lehman a New York ove si ha l'originale motivo di una delle ostetriche che solleva fuori dal bagno il Bambino sgambettante, mentre l'altra un po' più lontana tende un panno per asciugarlo. Più curioso e più originale è però il modo in cui viene talora trattata la scena dell'Adorazione dei Magi.

Essa ci appare infatti in una tavola della raccolta Parry a Gloucester insolitamente unita all'Annunzio ai pastori e alla Lavanda del Putto, (particolare curioso e di cui non ho trovato altro esemplare è quello del S. Giuseppe che si appresta ad asciugare il Bambino, invece di sedere come di consueto in disparte), a quelle cioè che comunemente sono le scene, diremo così, di sfondo, gli episodi di secondo piano della Natività¹. La Vergine semisdraiata di fronte alla solita capanna porge il Bimbo al primo re inginocchiato mentre gli altri due sono in piedi dietro a lui, a destra sono i due garzoni coi cavalli dei Re Magi. Sembra proprio che a una scena di Natività siano stati aggiunti i Re Magi lasciando immu-

¹ R. VAN MARLE, *La scuola di P. Cavallini a Rimini*, cit., p. 252, fig. 7.



Fig. 2. — SCUOLA RIMINESE: Sei storie della vita di Cristo.
(Roma, — Museo del Palazzo Venezia).

tati gli altri elementi. Un esempio vicino a questo si trova in una tavola, secondo il Van Marle, cavalliniana della raccolta Johnson a Philadelphia¹, ma di questo e della possibile origine dello schema accenneremo più avanti. Per ora ci basti notare fra le tante scene dell'Adorazione, un'altra, pure di scuola riminese, che presenta qualche affinità con la nostra. È la tavoletta della Collezione Kahn di New York (fig. 5), attribuita a un maestro affine a Francesco da Rimini². Anche qui, come nella tavola Parry, la scena si svolge nel senso dell'altezza su più registri, anche qui la Vergine è nella posizione di una persona sdraiata che sollevi appena il busto, e porge il Bambino all'adorazione del primo Re inginocchiato, mentre gli altri due lo seguono coi doni pronti in mano, quasi fossero appena arrivati ed allora, allora scesi da cavallo; poco più in là sono infatti i cavalli, uno dei quali si è accovacciato a terra. Nello sfondo è la solita capanna circondata d'angeli osannanti mentre altri discendono da dietro una collinetta, ove altri due sono inginocchiati in preghiera; in basso, piccolissimi, S. Giuseppe e S. Stefano s'inginocchiano dinanzi a Maria e mancano i soliti episodi: il bagno, le ostetrici, l'annuncio ai pastori. Però lo scenario con la capanna e gli angeli, l'attitudine della Vergine che non è seduta, nè troneggiante, sono ancora quelli della Natività, come se si trattasse qui semplicemente di una fase successiva del passaggio dall'uno all'altro schema, da quello della Natività a quello dell'Adorazione, che appariva già iniziato nella tavola Parry e di cui vedremo dove si possono osservare altre fasi.

Un simile sovrapporsi o unirsi di schemi abbiamo anche

¹ R. VAN MARLE, *The Development of the Italian schools of painting*, Hague 1925, Vol. I, p. 541, fig. 312; B. BERENSON, *A Nativity and Adoration of the school of P. Cavallini in the Collection of M. John G. Johnson*, in *Art in America*, 1913, p. 17, fig. 17; A. VENTURI, *La Quadreria Sterbini*, in *L'Arte*, 1905, p. 424, fig. 2 (l'attribuisce a Segna di Bonaventura).

² M. SALMI, *Francesco da Rimini*, in *Bollettino d'Arte*, Dicembre 1932, p. 249 e segg., fig. 13 a p. 259.



Fig. 3. — « MAESTRO DELLA NATIVITÀ PARRY » : Storie della vita di Cristo.
(Venezia. — Galleria dell'Accademia).

nella Natività affrescata nel Cappellone di S. Nicola a Tolentino (fig. 6) ove oltre all'annunzio ai pastori, a S. Giuseppe e al bagno del putto, col particolare insolito delle tre ostetrici, appaiono i Re Magi di cui il primo si è già inginocchiato. Due palafrenieri conducono i cavalli: questo è quindi ancora il momento che succede immediatamente all'arrivo dei Re.

La stessa scena si ripete in Santa Chiara a Ravenna compreso l'Annuncio ai pastori.

Altri particolari notevoli ci appaiono nel ciclo della Passione. Così è quasi costante l'uso della croce a T e piuttosto frequente quello della croce a tronco d'albero naturale con traccia dell'inserzione dei rami. Citeremo, fra i vari esempi, il dittico di Monaco, l'affresco di Pietro da Rimini in S. Chiara a Ravenna e il dittico di Francesco da Rimini nella Galleria di Urbino¹. Fra le scene che precedono la Crocefissione si nota a Tolentino quella piuttosto rara del Cristo che parla agli apostoli prima della Preghiera nell'orto. Molto frequente è la scena della cattura che presenta la particolarità di abbinare il gesto violento degli armati che si impossessano di Cristo e già gli pongono le mani addosso, al Bacio di Giuda. Questi avanza per lo più da destra e contemporaneamente si svolge l'episodio di Malco. Il Cristo indifferente all'incontro di Giuda è per lo più rivolto a Malco e benedicente (es. tav. 26 dell'Accademia a Venezia; pala d'altare attribuita al Baronzio, Galleria naz. delle Marche-Urbino; tavola di Gottinga; cuspide di un polittico nella pinacoteca di Faenza).

Fra le scene che narrano lo svolgersi della Passione, abbastanza frequenti sembrano esser quelle che si riferiscono al processo, alla condanna di Cristo e che talora abbinano l'ultima fase di questa con l'inizio della salita al Calvario. (es. tav. 26 Accademia Venezia, Dittico di Monaco: Flagellazione unita in un unico

¹ Vedi M. SALMI, *La scuola di Rimini*, II, in *Rivista del R. Istituto d'Arte e d'Archeologia*, 1933, IV, fasc. II-III, pag. 21, fig. 25 e M. SALMI, *Francesco da Rimini*, *art. cit.*, p. 257, fig. 11.



Fig. 4. — SCUOLA RIMINESE (?): Il giudizio finale e altre quattro storie.
(Nuova York. — Collezione Lehman).

riquadro con la salita al Calvario). Si è già detto dell'episodio della preparazione, per così dire, della Crocefissione, che pare far da riscontro ed esser composta sull'esempio di quella della Deposizione e che ci mostra il Cristo che sale la croce (vedi tav. 26 Accademia Venezia, trittico Frick, attribuito però a scuola romagnolo-giottesca).

Nella scena più fondamentale e complessa della Crocefissione stessa alcuni particolari sembrano notevoli e più propri che altri a questa scuola; così l'attitudine della Vergine, che sta per svenire e si abbandona sorretta dalle pie donne che la reggono, talora passandole un braccio sotto le ascelle, (Urbino, Palazzo ducale; Ravenna, S. Francesco; tavola Pinac. Vaticana; Pomposa Aula capitolare ecc.) giunge nel dittico di Monaco a una drammaticità particolare e la Vergine ci appare caduta al suolo trafitta da una spada. Comune è la rappresentazione dei soldati che tirano a sorte la veste inconsueta (es. dittico Wedells, Amburgo; dittico di Monaco). Nel dittico Wedells infine si nota la rappresentazione inconsueta nel mondo occidentale del tempio col velo squarciato tratta da Matteo, XXVII, 51.

Seguono per lo più a questa scena centrale nella sacra narrazione, la Deposizione, il Lamento sul corpo di Cristo, la Discesa al Limbo, la Visita al Sepolcro e spesso — come si ebbe a notare — quasi a conclusione del ciclo, il Giudizio Universale. Le prime tre scene rientrano entro precise correnti dell'iconografia italiana trecentesca e non presentano caratteristiche di particolare interesse, la quarta, invece, appare in una forma molto insolita, non s'incontra per lo più fuori della scuola riminese; ne vedremo più avanti la possibile origine, per ora ci contenteremo di osservarla.

Le donne vengono al sepolcro in numero di due, talora secondo la tradizione orientale in tre (tavola di Palazzo Venezia già Corsini, tav. 42 vaticana, affresco nel Cappellone di S. Nicola a Tolentino) altra volta secondo uno schema più raro in quattro (tav. Palazzo Venezia già Stroganoff); ma ciò che appare veramente eccezionale è che oltre all'Angelo seduto sul sarcofago è presente, per un curioso anacronismo, anche il Cristo risorto con lo stendardo in atto di uscire dal sepolcro o ritto

in esso (tavole Palazzo Venezia, a S. Nicola a Tolentino la scena appare unita a quella della discesa al Limbo).

Infine la scena dell'Ascensione ci appare secondo uno schema



Fig. 5. — MAESTRO AFFINE A FRANCESCO DA RIMINI:
L'Adorazione dei Magi.

(Nuova York. — Collezione Kahn).

nuovo ed insolito nella tavola, già Stroganoff, di Palazzo Venezia.

Il Cristo non sale al cielo di profilo, nè ci appare entro una mandorla, bensì a mezza figura fra le nuvole, motivo che può

richiamare l'altro del Cristo che a mezza figura, nell'alto, raccoglie l'anima della Vergine e che ci appare nel trittico Frick ove però l'Ascensione è rappresentata secondo un più comune schema col Cristo di profilo in atto di salire al cielo.

Se dal ciclo delle storie del Cristo passiamo a quello della Vergine, non mi pare ci sia dato osservare altrettanta varietà e originalità nella scelta degli schemi e dei particolari iconografici.

Solo in certe rappresentazioni della Annunciazione, come in quella del Cappellone di S. Nicola a Tolentino e in altra a S. Chiara a Ravenna, la Vergine si ritrae con una vivacità insolita e, a S. Nicola, l'angelo inginocchiato una prima volta davanti all'Eterno s'inginocchia nuovamente secondo una strana iconografia¹ dinanzi alla Vergine.

Numerose sono le rappresentazioni del Transito di Maria o dei Funerali. Così in un affresco a S. Maria in porto fuori a Ravenna il Cristo appare secondo la tradizionale iconografia a raccogliere l'anima della madre, ma non solo, chè l'accompagnano i patriarchi scesi dal cielo a confondere i loro inni con quelli degli angeli musicanti. Nel dittico Wedells ad Amburgo il Cristo ci appare in piedi fra i dolenti mentre raccoglie l'anima della madre, ricompare poi a mezzo busto nella cuspide fra gli angeli e reca l'animula materna in un lino drappeggiato a barchetta². Si nota qui il motivo, non molto consueto nella nostra iconografia trecentesca, di tre figure viste di schiena in primo piano che si aggrappano vivamente al letto della Vergine e tirano le coperte, osserveremo in seguito da quale schema possa derivare questo particolare.

¹ M. SALMI, *La Scuola di Rimini*, II, cit., pag. 43. L'Eterno nell'alto congeda l'Arcangelo e con l'altra mano porge uno scritto alla Vergine (fig. 7).

² Così anche nel Cappellone di S. Nicola a Tolentino il Cristo raccoglie in modo simile l'anima del Santo (v. foto Alinari 39662). Ivi vedi anche un Transito della Vergine simile a quello descritto. A S. Agostino a Rimini la scena ci appare di nuovo, ma sul motivo del panno a barchetta entro cui il Cristo raccoglie l'animula della madre, prevale quello delle mani velate. (v. foto Alinari 37396).

Queste, in una rapidissima sintesi e dopo un esame sommario, le particolarità più notevoli che ci è dato riscontrare nel campo dell'iconografia riminese.

Vedremo ora, ponendo le singole scene in rapporto con



Fig. 6. — BARONZIO: Particolare della Natività di Cristo.

(Tolentino. — S. Nicola).

l'iconografia tradizionale, a quali origini esse possano risalire e quali caratteri di assoluta originalità sembrano presentare.

II.

Riprendiamo dunque la serie delle sacre scene nella narrazione della vita di Cristo per renderci conto via via della possibile origine degli schemi che ci sembrano meno consueti o dei particolari meno comuni.

La Natività, scena centrale del ciclo dell'infanzia, offre al-

cune varianti non prive d'interesse e, complicandosi di elementi tolti allo schema dell'Adorazione, rappresenta un tipo particolare e piuttosto raro.

La Natività appare nei principali cicli di affreschi e in numerose tavole che è superfluo elencare, ci contenteremo di accennare a quelli più interessanti. Notiamo innanzi tutto che questa scena il cui schema ebbe una complessa formazione, si presenta per lo più nella pittura riminese (ad es. nel piccolo riquadro della tavola Corsini a Palazzo Venezia) secondo uno schema ormai occidentale, ma che conserva alcuni particolari proprii di quello più tipicamente bizantino, ossia: Giuseppe seduto da un lato, pensoso, con la testa appoggiata alla mano, il Bagno del Bambino, l'Annuncio ai pastori. « The episode of the washing of the Child is a very constant feature » dice infatti il Dalton¹ « in Byzantine nativities, while in the West this is not the case ». Questi tre elementi ci appariscono infatti nella tipica Natività di Kahrié Djami a Costantinopoli e come nella tavola riminese l'Annuncio ai pastori ha luogo a destra, solo è avvenuto uno spostamento in rapporto a S. Giuseppe ed al Bagno, che troviamo a sinistra al di là del santo a Kahrié, mentre nella tavola è al centro e S. Giuseppe si trova all'estrema sinistra. È questo, del resto un carattere comune a tutte le rappresentazioni italiane ove, pur passando la Vergine a sinistra, il Bagno e S. Giuseppe sono rimasti nell'ordine primitivo². Variante notevole è invece la presenza di una capannuccia, specie di tettoia aperta al posto della grotta propria alla più consueta rappresentazione bizantina.

È questo un elemento più propriamente occidentale, sap-

¹ O. M. DALTON, *Byzantine art and Archeology*, Oxford 1911, p. 654.

² G. MILLET, *op. cit.*, p. 109 e segg. — Tanto in Italia che in Capadocia il Bagno è rappresentato accanto a S. Giuseppe per equilibrare la disposizione delle figure in rapporto al giaciglio della Vergine inclinato da sinistra a destra, per la stessa ragione la fanciulla che versa l'acqua si è inginocchiata.

priamo infatti che «in western Nativities some kind of stall is almost invariably shown above the manger» così come appunto accade nel nostro caso e, per citare un altro esemplare, negli affreschi di Sant'Agostino a Rimini. Tale capannuccia, che ad alcuni parve tipica — come vedremo più innanzi — dell'ambiente cavalliniano e giottesco, proviene dalle primitive rappresentazioni



Fig. 7. — BARONZIO: L'Annunciazione.

(Tolentino. — S. Nicola).

della Natività scolpite su sarcofagi romani quale ad es. uno del IV secolo al Laterano¹.

La scena è per lo più rappresentata nel suo insieme col Bagno, col S. Giuseppe, con l'Annunzio ai pastori e così ci appare a S. Chiara di Ravenna, a Sant'Agostino di Rimini, nella chiesa di Pomposa, nel cappellone di S. Nicola a Tolentino ove per una curiosa variante le ostetriche che lavano il Bambino sono tre, an-

¹ E. MÂLE, *L'Art religieux en France au XIII siècle*, V. I, Paris 1902, p 60.

zichè due. Appare la tipica capannuccia, ma manca Giuseppe in una tavola della collezione Lehmann a New York, mentre in altra della raccolta Harris a Londra manca invece il Bagno.

Se ci fermiamo ora ad osservare più attentamente la figura della Vergine e la sua attitudine, troveremo in confronto al tradizionale schema bizantino un'innovazione.

Nella nostra tavola Maria conserva la posizione ormai consueta a sinistra della scena, ma il suo gesto è del tutto nuovo. Se ne può ricercare un accenno nella scuola senese ove si ha per lo più la Vergine coricata a sinistra, che guarda innanzi a sè e compie gesti di tipo vario. Nel trittico della scuola di Duccio alla Pinacoteca di Siena (v. Catalogo N. 35) la Vergine è anch'essa a sinistra e già si accenna il gesto che vedremo più accentuato nel nostro esemplare: essa cioè poggia la mano sinistra sul bordo della mangiatoia vicino alla testa del Bambino, esattamente come nella tavola Lehmann. Il gesto non è nuovo, ed era già comparso a Lucca sull'architrave del portale di sinistra del San Martino della bottega di Nicola Pisano.

Verso il XIV sec. in Italia e in Serbia la Vergine accentua questo suo gesto di tenerezza verso il Bambino e si china a baciarlo, come nella nostra tavola, secondo una concezione di umanizzata affettuosità del tutto contrastante col senso solenne di dignità proprio dell'arte di Bisanzio per la Madre di Dio.

Episodio secondario, ma quasi sempre presente in queste rappresentazioni della Natività, l'Annunzio ai pastori ci appare per lo più secondo la forma tradizionale che ci presenta due pastori, così ad es. nell'ev. gr. B. N., Parigi 74 ove manca il pastore musico, presente invece nel Laurenziano VI 23, e di origine palestinese.

In un'iniziale del miniatore Neri da Rimini, data la necessità di semplificare al massimo la rappresentazione per poterla comprendere tutta entro la lettera N, il pastore è uno solo e non si vedono intorno a lui le sue pecore¹. Questo, nell'insieme, lo schema della Natività nella scuola riminese.

¹ M. SALMI, *Intorno al miniatore Neri da Rimini*, in *Bibliofilia*, vol. XXXIII, 1931, pag. 7, fig. 2.

Passiamo ora ad osservare come esso talora si complichì e si trasformi in quello dell'*Adorazione dei Magi*. Abbiamo già descritta la tavola di Gloucester che ci presenta la combinazione dei due schemi e che unisce gli episodi del Bagno, dell'Annuncio ai pastori, all'Arrivo dei Re, e già accennato alle altre quella della collezione Kahn e della raccolta Johnson, che si avvicinano a questo tipo di rappresentazione, diremo così, combinata dei due soggetti. Un altro esempio di questo tipo ci è dato dalla tavoletta della raccolta Jarves a New Haven, lunga e stretta con le figure disposte su più registri nel senso dell'altezza e ove la Vergine siede col Bimbo in grembo mentre il primo Re si inginocchia a baciare il piedino e gli altri due lo seguono, in basso sono i cavalli condotti da giovani, stretti in un gruppetto affollato, appare anche S. Giuseppe e nell'alto è l'annuncio ai pastori, manca invece il motivo del Bagno al Bambino¹. Infine un maestro riminese pone in un affresco a Santa Chiara a Ravenna i Magi in arrivo e il garzone che ne conduce i cavalli entro il quadro della Natività ove non manca il Bagno del Bambino e l'Annuncio ai pastori.

Se da questi avvicinamenti può essere facile dedurre, come già fece il Van Marle², un rapporto con l'iconografia della scuola cavalliniana o dell'ambiente giottesco, è però interessante domandarsi donde venga questo motivo e quali ne siano le origini.

Se ci fermiamo ad esaminare un momento la scena come è rappresentata nella tavola Johnson, noteremo col Berenson³ come il pannello sia per l'iconografia « still extremely bizantine » e bizantina è la forma della vasca ove vien lavato il Bambino e quella del materasso su cui giace la Vergine e il motivo dell'astro, che appare in cielo entro un semicerchio luminoso e un cui raggio scende proprio sulla greppia.

Tutti gli elementi osservati nelle tre tavole, e soprattutto in quest'ultima, appaiono precisi, se pure trasposti, nella Na-

¹ Vedi SIRÈN, *Giotto and some of his followers*, Cambridge 1917, p. 227.

² VAN MARLE, *La scuola di P. Cavallini a Rimini*, cit., p. 252.

³ BERENSON, *art. cit.*, p. 18.

tività della Cappella Palatina a Palermo (fig. 8). Ivi infatti sono uniti in un'unica scena la Vergine, che semisdraiata solleva il Bimbo nella mangiatoia, i Re Magi dei quali il primo è nell'atto della « proskunesis » e offre il suo dono, imitato dal secondo e nell'alto a destra l'angelo dell'Annunzio ai pastori. Un altro angelo appare ed introduce i Re Magi presso Maria, come anche nell'Adorazione Parry, ove questo messo celeste in atto timido, tutto ritratto di fianco alla Madonna è forse una sopravvivenza dell'angelo della tradizione bizantina, poichè tale elemento non è di origine orientale siriana e manca infatti nelle ampolle di Monza, mentre vi si nota invece la combinazione dei due schemi di Adorazione e Natività¹.

Infine preciso è il motivo dell'astro entro il semicerchio che piove luce dal cielo sulla greppia; a sinistra appaiono i Magi in cavalcata. Ci si domanda perchè il Van Marle dica di non conoscere esemplari bizantini della combinazione dei due schemi.

Quanto all'origine di questo motivo è certo che i bizantini han posto anche i Magi nel quadro della Natività; fondendo la narrazione di Luca che parla in un secondo tempo dell'Annunzio ai pastori e Matteo che, dopo un rapido accenno alla Natività, passa alla narrazione dell'Adorazione e al cielo della Natività con la Fuga in Egitto e la Strage degl'Innocenti. I Magi stettero in piedi presso la greppia in un primo tempo nell'XI e XII sec., si videro raramente in questo secolo e più nel XIII e XIV giungere a cavallo, infine il motivo si diffuse nel XV e XVI e apparvero nello sfondo in arrivo e in partenza e in primo piano in Adorazione. Sembra che l'unione dei due motivi sia tipica nella Chiesa d'Oriente dove, pure distinguendo — secondo l'esempio di Roma — le due feste, la commemorazione ne veniva però celebrata lo stesso giorno, il 25 dicembre. Il Sinassario bizantino indica infatti le due feste in due rubriche diverse, ma tutte e due alla stessa data. Così dei tre significati teofanici dati in origine in Oriente alla festa del 6 gennaio: manifestazione di Dio agli uomini nella Natività,

¹ DALTON, *op. cit.*, p. 654, n. 8.

adorato da pastori e Re Magi; al Battesimo nella voce celeste proclamante la divinità del Cristo; infine a Cana nel primo miracolo, vediamo in Occidente, dimenticati i due ultimi, prevalere l'Ado-



Fig. 8. — MAESTRO ITALO-BIZANTINO: La Natività di Cristo.
(Palermo. — Palazzo Reale, Cappella Palatina).

razione mentre in Oriente permane il secondo e l'Adorazione si aggiunge e si unisce alla festa del 25 dicembre¹.

¹ G. DE JERPHANION S. J., *La voix des monuments*, Paris, 1930, VIII, *Epiphanie et Teophanie*, p. 168.

Sembra quindi che l'idea di unire i due episodi sia inizialmente orientale, poichè bisogna ricordare che nel pensiero dell'Oriente i Magi adorarono il Bambino nella greppia stessa ove era stato deposto all'atto della nascita dalla Vergine. Così ad es. in Crisostomo, in Mat. Hom. 8, 1.

L'origine dello schema misto è quindi sicuramente orientale come ci provano le rappresentazioni di alcuni affreschi di Cappadocia dell'XI sec. (ad es. Tcharleq e Qaranleq) ove i Magi sono indicati come *οἱ μάγοι προσκυνοῦντες* e si vedono i loro cavalli legati all'albero. Resta anche da noi, ad es. in affreschi che seguirono modelli iconografici bizantini, il motivo dei Magi *in arrivo* alla Natività, così per es. nella cripta di S. Biagio a S. Vito dei Normanni. Se dunque nel Laurenz. VI 23 vediamo i Magi adoranti e nel Parigi B. N. 74 essi arrivano a cavallo, l'unione dei due motivi, arrivo e adorazione, che troviamo per es. nel mosaico della Palatina, può dipendere da un prototipo orientale, riprodotto qui più ampiamente che non negli affreschi di Cappadocia; l'unione delle scene può quindi spiegarsi come una vera e propria contrazione che avrebbe sostituito a due immagini successive: Maria nella Natività, Maria che riceve i Magi, un'immagine unica.

In tale combinazione avrà talora la prevalenza il motivo della Natività (Vatopedi 600) tal'altra quello dell'Adorazione (Manoscritto armeno di Gerusalemme) ove i Magi adorano nel quadro della Natività e non manca l'Annunzio ai pastori.

In alcuni monumenti analoghi al Parigi B. N. 74 si son trovate così unite le due scene della Natività e dell'Adorazione, talora coi Magi provenienti da destra (Palatina, affreschi di Cappadocia, S. Biagio, nostri esemplari); ciò che denota la contrazione, ossia l'unione di una seconda scena che seguiva con l'eliminazione della ripetuta immagine della Vergine e del Bambino, ossia del gruppo centrale: talora da sinistra perchè la scena dei *Magi in arrivo* si è insensibilmente trasformata, con l'inginocchiarsi di essi, in quella dei Magi adoranti, ossia nell'Adorazione vera e propria. E di questo è testimonianza nella disposizione di un'Adorazione, questa volta a schema semplice, ma con la presenza della solita capannuccia, in una pala del Baronzio nella Galleria Nazionale

delle Marche in Urbino, che riunisce più scene della vita del Cristo, e in altra della galleria Liechtenstein a Vienna¹.

Un rapporto col mondo bizantino-orientale sembrerebbe quindi sufficiente a spiegare la penetrazione nella scuola riminese di questo insolito schema.

Prima di passare all'iconografia della Passione, che dopo questo gruppo di rappresentazioni riferentisi al ciclo della Natività, sembra offrirci le varianti più notevoli, è bene notare un particolare curioso, e forse questa volta locale, in rapporto alla rappresentazione delle Nozze di Cana, soggetto che incontriamo qualche volta, mentre è rara la presenza in questi cicli della serie dei miracoli.

L'affresco di Giovanni Baronzio a S. Nicola a Tolentino (fig. 9) ci presenta i convitati, non riuniti ad un'unica tavola, ma seduti di fronte a tre piccole tavole, due apostoli e tre convitati ad una, i due sposi alla seconda e infine Cristo e la Vergine all'altra, così ad esempio a Tolentino. Di questa disposizione per il momento non sono riuscita a rintracciare altri esempi.

Passando alle scene della Passione, nella *Cena* del refettorio di Pomposa gli apostoli siedono in cerchio intorno ad una tavola tonda, col Cristo al centro, che abbraccia il S. Giovanni; anche in cerchio sono gli apostoli, benchè non intorno a una tavola circolare, col Cristo nella medesima posizione sebbene il S. Giovanni sia a sinistra, anzichè a destra, nel polittico del Baronzio alla Galleria di Urbino. Si tratta di uno schema piuttosto comune nel XIV sec. e anche la tavola rotonda, che l'Occidente deve alla Siria, è però comune a latini ed orientali, che hanno copiato la

¹ MILLET, *op. cit.*, passim. pp. 33, 37, 38, 46, 50, 52, ecc. Anche nell'ambiente della pittura serba ci appare il motivo combinato, vedi V. R. PÉTKOVIC, *La peinture serbe du Moyen Age*, Beograd 1930, I partie p. 71, affresco del XIV s. al Patriarcato di Peć, vi si notano gli angeli adoranti, l'Annuncio ai pastori, il Bagno, S. Giuseppe, i Magi giungono a piedi da sinistra e non sono ancora inginocchiati. In alto è la stella entro il disco col raggio che scende sul Bimbo, la scena si svolge nella grotta tradizionale.

tavola a sigma di Ravenna. Questo schema non offre perciò nulla di eccezionale o comunque di originale della sola scuola riminese. Più interessante la scena che segue: la *Lavanda dei piedi* ben rappresentata in un dittico della Pinacoteca di Monaco (fig. 10). L'episodio è realisticamente rappresentato, il Cristo inginocchiato lava in un mastello i piedi a S. Pietro che si tocca il capo, a sinistra un apostolo porge un asciugamano, gli altri stanno seduti su panche in vario aggruppamento; appaiono di schiena, di profilo, intenti a scalzarsi. La scena è piuttosto vicina a quella affrescata al Dionysion¹. Anche in essa S. Pietro siede su un alto pancone, si tocca il capo, rialza nello stesso modo la veste, offrendo il piede destro da lavare, cinque apostoli a destra più in basso si preparano a scalzarsi, mentre altri quattro stanno dietro in piedi ed uno siede all'estremità della panca e si scalza.

Basta eliminare qualche particolare e si riconosce una quasi identica composizione in un altro stile; sembrerebbe anzi che l'ignoto maestro del Dionysion avesse fornito il modello, perchè il suo schema appare più libero. Certo che l'insieme della scena è più vicino a questo affresco che non allo schema giottesco ove il Cristo in ginocchio, secondo un motivo comune all'iconografia trecentesca e derivato dalle Meditazioni di S. Bonaventura, alza una mano e parla, mentre nel dittico la mano benedicente di Lui si è abbassata e sfiora il ginocchio di S. Pietro. Il Cristo inginocchiato ci assicura d'altra parte che non siamo qui in presenza di uno schema bizantino, perchè quest'attitudine ripugna troppo a tutta la mentalità di Bisanzio. Nel Copto 13 Gesù è seduto per lavare più comodamente e forse da tale posizione i latini pensarono a farlo passare a quella in ginocchio. Questo atteggiamento del Cristo, che diviene tipico delle scuole occidentali e di quella italiana, si trova anche in miniature armene, mai, invece, come si disse, a Bisanzio. Il nostro esemplare fornisce poi, col gesto del Cristo relativo al S. Pietro, una combinazione di due schemi; ossia di quello del santo posto in alto, sul pancone, per evitare di far pie-

¹ Vedi MILLET, *op. cit.*, p. 21, fig. 319.



Fig. 9. — SCUOLA RIMINESE: Storie della vita di Cristo e di S. Nicola.
 (Tolentino. — S. Nicola).

gare il Cristo e del gesto di quest'ultimo di ammonire con una mano e lavare con l'altra, trasformato nell'atto di appoggiare la mano alla gamba dell'apostolo. Mentre verso la fine del Trecento si ha una generale tendenza a raggruppare gli apostoli, questo non accade nel nostro caso, come invece nella scena giottesca e nello sportello di Agnolo Gaddi a San Miniato, mancano poi gli apostoli che entrano con i recipienti dell'acqua.

Procedendo nella sacra narrazione, giungiamo a una scena che presenta qualche particolare insolito cui già si accennò: *il Tradimento di Giuda*, che viene ad unirsi all'episodio della Cattura e di Malco ferito da S. Pietro e risanato. Abbiamo già descritta la scena che ritroviamo in più monumenti della scuola riminese (tavola dell'Accademia di Venezia, polittico del Baronzio ad Urbino, cuspide di un polittico a Faenza, affresco nella Chiesa all'Abbazia di Pomposa). Lo schema, che unisce in un'unica scena più episodi successivi, si inserisce regolarmente nell'ambiente della pittura italiana con l'affermazione di un tipo che potremo dire misto, ove non manca la rappresentazione della violenza patita dal Cristo, senza però che vi sia alcun eccesso. L'episodio di Malco caduto e ferito all'estremità sinistra ricorda la formula bizantina. Sembra dunque che non ci sia bisogno di ricorrere, per trovare un altro esemplare di questo particolare schema, all'ambiente romano o cavalliniano, dato anche le profonde divergenze della formula di questa scena quale la troviamo negli affreschi di Santa Maria Donna Regina.

Anche i bizantini usarono riunire i tre episodi. Nel XII e XIII sec. si ebbero spesso questi motivi insieme col Cristo benedicente Malco. Il soldato che mette le mani addosso a Gesù è motivo comune al Trecento italiano e ai Serbi, come spesso accade. Lo schema, diremo così, misto è dunque di origine bizantina e abbastanza noto alla pittura italiana ove lo troviamo per es., se pure il gesto del soldato che cattura il Cristo sia appena accennato, negli affreschi di S. Maria ad Cryptas di S. Pellegrino a Bominaco¹

¹ E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1905, p. 299, fig. 116 e fig. 111.



Fig. 10. — SCUOLA RIMINESE: Dittico.

(Monaco. — Pinacoteca).

e in un trittico, attribuito alla scuola d'Orvieto, della Pinacoteca di Trevi con nove scene evangeliche. La scena si svolge come nelle tavole riminesi e i soldati che catturano il Cristo sono due soltanto, l'episodio di Malco è passato da sinistra a destra¹.

Benchè l'incontro fortuito di schemi analoghi in ambienti diversi come questi non stia a provare nulla, tuttavia mi pare che basti a dimostrare come questo particolare schema del Bacio di Giuda, se pur non molto comune, fosse però noto alla pittura italiana Trecentesca e a render quindi superfluo l'avvicinamento ad un ambiente particolare per giustificarne la presenza.

Resta solo da notare che, se la contemporaneità dei tre episodi è di origine bizantina, diversa è però la disposizione della scena poichè per lo più nell'arte bizantina Giuda giunge con grande impeto da sinistra, mentre nel nostro esemplare di Venezia giunge da destra; certo le varianti sono numerose e nel campo della miniatura (Tetraev. di Parma, Salterio di Londra al Brit. Mus.) si ha Giuda che giunge da destra; da sinistra, invece, secondo la tradizione più consueta, giunge nel mosaico di S. Marco a Venezia, ove si ha la contemporaneità dei tre episodi, contemporaneità che troviamo anche in affreschi serbi ad es. a Milesevo, ma dove Malco appare in piedi subito dietro a Giuda².

Infine in 4 tavolette di maestro toscano a Gottinga con 4 storie della Passione, abbiamo il solito tipo, dirò così, combinato di questa scena³.

Della *Salita al Calvario* abbiamo un esemplare nel dittico di Monaco e uno nella tavola 26 dell'Accademia di Venezia. In questa sono unite le due scene di Cristo davanti a Pilato e della salita al Calvario. Tale motivo sembra risalire a una delle forme iniziali per la seconda composizione che già troviamo negli affreschi di Sant'Angelo in Formis, in un avorio del British, nella

¹ VAN MARLE, *Development....*, op. cit., p. 110, fig. 65.

² V. R. PÉTKOVIC, op. cit., p. 10, fig. (a).

³ M. SALMI, *La scuola di Rimini*, III, in *Riv. Ist. d'Arte e d'Archeol.*, 1935, I e II, p. 127.

porta di S. Sabina, nelle Catacombe di Sant'Agnese e nei sarcofagi. Il nostro esemplare presenta dunque una forma abbastanza comune. Nel dittico di Monaco si ha invece la formula consueta nel XIV sec. del Cristo portacroce sulla via del Calvario. Solo appare un po' insolita la scelta del momento particolare della sacra scena, ossia proprio quando una figura bianco vestita, Simone, riceve la croce dal Cristo e già la tiene stretta con le mani, mentre essa posa ancora sulla spalla di Gesù. Qui, come in uno sportello di dittico di un Maestro affine a Francesco da Rimini, oggi in America e forse nella raccolta Vanderlip a Minneapolis¹, sono unite le scene della Flagellazione e della Salita al Calvario: in un solo riquadro nel dittico di Monaco, in due riquadri sovrapposti nell'altro, ove un particolare curioso è la croce a tronco d'albero simile a quella di alcune crocefissioni. Elemento di provenienza orientale si può considerare la corda al collo del Cristo², anzi esso è motivo che si riscontra negli affreschi di Cappadocia e che s'introduce in Italia nel XIII sec., quando più patetica si fa la rappresentazione del Cristo, attraverso le Meditazioni di S. Bonaventura.

Giungiamo così a una delle scene più particolarmente proprie alla scuola riminese e che ha contribuito ad attirare l'osservazione su questa iconografia.

Già si è accennato ad essa ed ai monumenti ove è rappresentata (la tav. 26 dell'Accademia di Venezia e il Trittico Frick). Si tratta di uno schema appartenente ad una serie notevole di rappresentazioni nelle scuole Trecentesche italiane e non escluso dall'Arte Bizantina (vedi ad es. un affresco in Serbia a Dečani del XIV sec.). A differenza dell'affresco di simile soggetto in Santa Maria Donna Regina, qui il Cristo sale la scala appoggiato alla croce ed è solo tirato per un braccio, non brutalmente per i capelli, si tratta di un momento diverso della narrazione. L'episodio della preparazione alla Crocefissione si trova anche nel Croce-

¹ M. SALMI, *Francesco da Rimini, art. cit.*, fig. 12, p. 258.

² E. MÂLE, *op. cit.*, Vol. III, p. 25.

fisso N. 28 del Museo di S. Gimignano, col Cristo precisamente nell'atto di salire la scala. Infine la preparazione della Croce è rappresentata negli sportelli di un trittico della raccolta Sessa a Milano, opera di un fiorentino affine a Pacino. Il motivo di origine bizantina e familiare alla miniatura emiliana del XIII sec., sembra penetrare in seguito nella scuola riminese¹.

Scena centrale del Ciclo della Passione e perciò più complessa, ricca di episodi secondari, scindibile in più motivi la *Crocefissione* non ci appare nella scuola riminese secondo un'iconografia nel suo insieme insolita o rara, ma offre piuttosto in alcuni particolari qualche elemento non comune.

Si è già detto dell'uso quasi generale negli affreschi e nelle tavole della croce a T e talvolta della croce rozza che presenta ancora i nodi alla nascita dei rami. Queste semplici croci che non sorpassano la testa dei giustiziati sono un po' diverse da quelle orientali, che le sorpassano generalmente, e si trovano nella scuola cavalliniana. Un motivo abbastanza comune nella scuola riminese è quello dei due ladroni appesi alle loro croci con le braccia passate dietro alla traversa di esse, motivo che appare nei nostri esemplari, per es. nel dittico di Monaco, meno esasperato che non a Santa Maria Donna Regina o ad Assisi, ove le braccia sono sollevate e poi ripiegate e « accrochées » dice il Millet, alle traverse. La tradizione bizantina non si serve di questo motivo, che è piuttosto ripreso da un vecchio modello comune in Oriente e in Cappadocia e che appare in Italia a S. Urbano, ai S. Quattro Coronati nel XII sec. e nella scuola Cavalliniana, l'origine ne è dunque orientale. Esso si nota anche nelle scuole modenese e bolognese.

Un altro episodio che sempre ritorna nei numerosi esemplari della Crocefissione della nostra scuola è quello dello svenimento della Vergine fra due donne che la sorreggono, per lo più, passandole una mano sotto le ascelle con un gesto di una fami-

¹ Il trittico Sessa fu pubblicato in questa rivista da M. Salmi - cfr. M. SALMI, *Intorno al Miniatore Neri da Rimini*, art. cit., p. 16.

liarità e di un verismo estranei alla tradizione bizantina, che non permette alle Marie altro che un gesto lieve per aiutare la Vergine sostenendole il gomito.

Si hanno così due serie di rappresentazioni, quelle fedeli alla concezione bizantina e più contenute e rispettose della divinità di Maria, ove le donne sostengono la Vergine che vien meno cadendo all'indietro mentre guarda il Crocefisso e tende ad esso le braccia; tipo che mi sembra mancare nella nostra scuola e del quale si hanno soltanto delle varianti ad es. nella tavola Corsini del Palazzo Venezia, ove manca il particolare delle braccia protese verso la croce, e in quella dell'Accademia di Venezia. L'altro tipo più verista e patetico, con le donne che reggono, passando le braccia sotto le ascelle, il peso della Vergine che cade in avanti, ci appare nel dittico di Urbino, nella tavola Lehmann, in una tavola Vaticana, in altra a Salisburgo, infine nel dittico di Monaco. Qui però il motivo raggiunge il suo culmine. Non solo la Vergine all'estremità sinistra della scena movimentata, che rappresenta l'attimo in cui Longino trafigge il sacro costato, sviene, ma cade al suolo trafitta da una spada che la colpisce al cuore.

È questo già un accenno al motivo della Mater dolorosa e ci appare come un elemento tipicamente oltremontano, curiosamente inserito in uno schema bizantineggiante della Crocefissione. Può darsi che il motivo che si trova in uno *Speculum Horae Salvatoris* a Monaco sia di origine tedesca. Lo si trova anche in una vetrata a Friburgo in Brisgau¹. Interessante peraltro è rivederlo preciso in una tavola (tav. 21) dell'Accademia di Venezia, ove tutta la composizione è assai simile alla nostra.

Sembra questo il particolare più inconsueto che si trova nella rappresentazione di questa scena in ambiente riminese.

Da notarsi infine il motivo, piuttosto insolito nella pittura italiana, della ritmica opposizione della figura del portaspugna e di Longino, motivo che è accennato nel dittico di Monaco (esso si può vedere chiaramente in un mosaico di S. Marco a Venezia) sebbene le due figure ci appaiano in esso vicine e dalla stessa

¹ MÂLE, *op. cit.*, p. 238.

parte. Particolari comuni alla iconografia bizantina, e forse meno consueti in Italia, sono i soldati che giuocano la veste inconsutile e il velo del tempio squarciato. Li troviamo tutti e due in un pannello del dittico Wedells ad Amburgo (fig. 11) i tre soldati in gruppo si dividono la veste a destra e a sinistra e i morti si levano dalle tombe, due figure atterrite ai lati si gettano a terra e a sinistra appare la porta del tempio col velo squarciato (v. Matteo XXVII, 51, 52). Nel dittico di Monaco si hanno i soldati che spartiscono la veste in piedi a destra, non però il tempio.

I soldati in numero di tre sono una variante bizantina che ha arricchito il motivo siriano con la narrazione dei sinottici, dove il numero dei soldati non è precisato, ma le cui illustrazioni ne davano per lo più tre; questo accadeva già nell'Evangelario di Parigi B. N. ms. gr. 510 e in quello di Rabula (Firenze Laurenziana). Il tempio col velo squarciato si trova nel Parigi B. N. 115 fol. 138 ove si ha la divisione delle vesti ai piedi della croce e più sotto il tempio col velo che si lacera, nel Laurenziano VI fol. 59 il tempio col velo e una collinetta è ripetuto due volte a dividere la scena.

Dopo il culmine del sacro dramma si hanno le scene che servono di chiusa e di conclusione ed appare, quasi in armonioso rapporto con la scena della preparazione alla croce, quella della *Deposizione*, che presenta anche come disposizione e struttura uno schema analogo con la lunga scala appoggiata alla croce. Essa ci appare in questa forma ad es. nella tavola di Palazzo Venezia, già Stroganoff, in quella più volte citata dell'Accademia di Venezia, e in una tavola del Baronzio a Viterbo nella collezione Gentili. È questo uno schema abbastanza diffuso, con la Vergine che si piega da dietro sul corpo del Cristo che cade in avanti calato da Giuseppe, mentre Nicodemo schioda i piedi e le Marie prendono la mano o le mani che pendono in avanti. Momento intermedio dell'azione, proprio di schemi bizantini, bizantineggianti ed occidentali. Da non confondersi con questa discesa, più che deposizione dalla croce, la *Deposizione* nel sepolcro e il *Lamento* (Trhenos) sul Cristo morto o Pietà, spesso abbinati o confusi.

Di queste scene abbiamo due tipi diversi rappresentati nelle due tavole di Palazzo Venezia in una (la Corsini) la Vergine si piega sul Cristo steso sul sarcofago, nella seconda (la Stroganoff) siede sul sarcofago stesso ed accoglie il Figlio in grembo. Questi schemi si distaccano un poco da quelli più comuni in Italia ove generalmente si segue uno dei tipi più antichi col Cristo deposto sul suolo (e sul suolo ci appare sia nella scuola Cavalliniana che nella Giottesca). Qui invece nel primo caso è stato confuso il sarcofago con la pietra d'unzione, ove era stato deposto il corpo, e dove l'adagiano negli schemi del IX sec. Giuseppe e Nicodemo. I primitivi unirono a questo motivo quello del Lamento facendo partecipare alla scena la Vergine, le mirrofore e Giovanni. Questo era già avvenuto nel Laurenziano VI 23 e si nota nel Crocefisso di S. Gemignano e in uno di Pisa del 1320. La rappresentazione della tavola di Palazzo Venezia può esser considerata come tipico esemplare della scena di lutto intorno alla pietra d'unzione, lutto contenuto e dignitoso ove solo alla Madre divina è permesso toccare il corpo di Cristo, motivo che ripete, in forma più raffinata, quello di un rude affresco di Ascoli Piceno. Il secondo tipo, con Maria seduta sul sarcofago, sta a rappresentare una combinazione nota all'arte italiana di opposti elementi: la pietra d'unzione e Maria che riceve fra le braccia la testa e il busto del Figlio. Altro particolare curioso è dato da Giuseppe che anch'egli siede sul sarcofago a sostenere i piedi di Gesù; può darsi che sia una sopravvivenza arcaistica del tipo del Petropol 105 riprodotto nel Battistero di Firenze, ove Maria e Giuseppe hanno il corpo sulle ginocchia alto dal suolo, come se ancora trasportassero la mummia per calarla nel sepolcro. Altrove tale ricordo scomparirà e ne resterà solo traccia nel gesto di Giovanni che solleva un piede del Cristo¹.

¹ Interessante la rappresentazione di questa scena — per opera di un bolognese — nella chiesa dell'Abbazia di Pomposa ove è da notarsi un uomo nel sarcofago che tira violentamente il Cristo per le braccia, mentre un altro reca una scala. Sembrerebbe quasi una reminiscenza della Discesa dalla Croce che ivi manca. Cfr. M. SALMI, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1936, p. 202.



Fig. II. — SCUOLA RIMINESE: La Crocifissione.
(Amburgo. — Collezione Wedells).



Fig. 12. — SCUOLA RIMINESE: La morte della Vergine.

(Amburgo. — Collezione Wedells).

Chiuso così il ciclo della Passione propriamente detta si passa a quello della Resurrezione ed ecco prima di tutto la scena delle mirrofore al sepolcro o della *Visita al Sepolcro*.

La scena presenta in alcuni monumenti della scuola riminese i particolari piuttosto insoliti già osservati, ossia la contemporaneità dell'episodio della Visita al sepolcro con altro in rapporto con la Resurrezione. Così in un affresco di San Nicola a Tolentino la Visita delle Pie Donne appare unita alla Discesa al Limbo.

Nelle due tavole, più volte citate di Palazzo Venezia è invece proprio il Risorto che appare nella tomba stessa o al di sopra di essa.

Insolita può sembrare, nella Stroganoff, la presenza di quattro anzichè tre mirrofore.

Questo particolare del numero, per quanto curioso, è però di minore importanza. Il numero delle donne che si recano al Sepolcro ha infatti molto variato e nelle rappresentazioni di questo episodio se ne possono trovare due, secondo la tradizione orientale, tre secondo quella occidentale sia che si segua pel sacro racconto uno o l'altro degli evangelisti, ma anche talvolta 4 o perfino 5. È seguito in questo caso Luca (XXIV, 10) che parla di tre donne: « Maria Magdalena, et Ioanna, et Maria Iacobi » ma aggiunge « et ceterae quae cum eis erant ». Più importante la modificazione dello schema per cui due scene diverse vengono abbinate e si introduce una certa confusione fra il motivo della Visita al Sepolcro e quello dell'Apparizione alle Marie o a Maddalena. Per il resto il nostro schema è quello comune all'arte italiana del Trecento nella sua formula pienamente sviluppata; la combinazione delle due scene in una può essere considerata come una continuazione del movimento occidentalizzante con tratti propri del dramma liturgico, che porta a questa contemporaneità di varie scene riferentisi a un unico dramma, contemporaneità per questo caso propria specialmente alla scuola riminese e alla miniatura fiorentina¹. Peraltro il nuovo tipo può anche trarre origine da

¹ SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta*, cit., p. 323.

una specie di contrazione avvenuta nel rappresentare il sacro racconto in miniatura, così come pel caso della Natività e dell'Adorazione, per la soppressione di date figure, che dovrebbero ripetersi in scene successive. Pare infine che il motivo della contemporaneità della Visita con la Resurrezione, o almeno con una prima apparizione del Cristo, si debba all'oriente e sia derivato dalle omelie di S. Giovanni Crisostomo a commento del IV Vangelo. Così in un'omelia (in Joh. Homil 86-1) si descrive Maddalena in colloquio con gli angioli e la contemporanea apparizione del Cristo, si tratta però della Maddalena sola e quindi il motivo è forse più vicino alla rappresentazione del Noli me tangere¹.

Nell'ambiente della miniatura bolognese si ha un tipo di Cristo risorto che esce dal sarcofago secondo una formula che si ritrova in altri monumenti di corrente giottesco-romagnola quale il trittico Frick o la pala di un anonimo romagnolo all'Accademia di Belle Arti a Ravenna².

Più interessanti sono per noi gli esempi di vero abbinamento o avvicinamento delle due scene Visita e Resurrezione. Già nella miniatura bizantina (Ms 11 gr. 74 alla Bibl. Nat. a Parigi) la rappresentazione di un Cristo risorto e della Visita al Sepolcro si seguono in modo continuo. Un altro esempio simile di stretto avvicinamento delle due scene si ha in una pagina miniata di un Exultet di ambiente romano del XIII s. (Archivio di S. Pietro, cod. B. 78). Il Cristo che esce dal sepolcro e le tre Marie a colloquio con l'angelo seduto su di esso sono divisi soltanto da un breve tralcio di verdura che inquadra ogni singola scena³.

Non mancano altri riscontri nel campo della miniatura tre-

¹ G. MILLET, *Recherches*, op. cit., p. 541.

² M. SALMI, *La scuola di Rimini I*, art. cit., pp. 247, fig. 27; p. 248, fig. 28; p. 249, fig. 30.

³ P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1927, vol. II, p. 1068 e p. 1070, fig. 759.

centesca toscana. L'antifonario N. 21 dell'Opera del Duomo di Siena ci offre una miniatura che rappresenta le tre Marie presso la tomba sulla quale siede un angelo mentre nella parte superiore, e precisamente al disopra della sbarra che divide la lettera M entro la quale è iscritta la scena, il Cristo risorge uscendo dal sarcofago entro una mandorla. Nella miniatura di un corale a S. Croce a Firenze le tre donne stanno a destra presso al sepolcro e sopra di esso si libra il Cristo risorto.

Nel campo della pittura d'affresco l'iconografia giottesca a Padova e nella cappella della Maddalena ad Assisi introduce il sepolcro, gli armati, gli angeli nella scena del *Noli me tangere* secondo motivi tratti dalle Meditazioni di S. Bonaventura. Nella seconda metà del trecento nel Cappellone degli Spagnoli, a S. Maria Novella, il Cristo risorto appare sopra alla scena della Visita unita peraltro al Noli me tangere così come lo è a S. Croce nella Cappella Rinuccini. Infine una Visita delle tre Marie al sepolcro con la presenza del Cristo risorto si ha in un affresco attribuito a Tommaso da Modena nella Cappella Vecchia del Castello di Collalto a S. Salvatore (Treviso)¹.

Non mancano esempi anche nella pittura su tavola, si veda la tavoletta di un anonimo bolognese nella Pinacoteca Vaticana a Roma² ove si uniscono la Visita e il « Noli » e una tavola (N. 1110) del Kaiser Friedrich Museum di Berlino attribuita al Maestro della tavola Parry. Essa rappresenta la solita scena della Visita al Sepolcro, con le tre Marie, l'angelo seduto sul sepolcro, gli armati in primo piano e si avvicina al nostro schema per la presenza a destra del Cristo risorto che si allontana lentamente con lo stendardo in una mano, mentre alza l'altra³.

¹ VAN MARLE, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg, 1920, p. 42. A. BRACH, *Giotto's Schule in der Romagna*, Strasbourg, 1902, p. 88, 89.

² Altri esempi si hanno, sempre in S. Maria Novella, in un affresco del chiostro ed in uno della farmacia entrambi del XIV sec. - M. SALMI, *op. cit.*, fig. 23.

³ Da ricordare come esempio delle due scene unite anche la tav. 42 di

Proseguendo nel sacro racconto l'*Anastasis* bizantina si presenta, salvo qualche variante, secondo lo schema tradizionale, del quale si può considerare tipico esemplare il mosaico di Daphni con la bocca della caverna infernale, le valve della porta abbattute a terra sotto i piedi del Cristo, particolare che manca, per esempio, nell'ambiente giottesco. Mancano nel nostro tipo, che si può osservare nelle due tavole di Palazzo Venezia, il sarcofago dal quale Cristo fa uscire i primi parenti e il Precursore presso il Cristo e la figura di Hades ai suoi piedi, stanno invece presso il Salvatore tre re incoronati. È poi diverso il movimento del Cristo che procede da sinistra a destra e si fa seguire da Adamo ed Eva, non avanza verso di loro come nei nostri esemplari. Non si può quindi parlare di un tipo bizantino puro. Si tratta di un tipo di transizione fra quello bizantino e quello nazionale più tipicamente italiano che si verrà formando, in esso appaiono tre re, mentre nel tipo bizantino non manca il precursore e i re sono in genere due. Altri esempi di questo tipo abbiamo in una tavola riminese del XIV sec. N. 110 a Berlino ove si ha però la presenza di Satana, in un'altra del Metropolitan a New York sempre di ambiente riminese con la presenza di tre re. A Bologna nella Pinacoteca la tav. N. 231 ha solo due re, infine l'affresco di S. Nicola a Tolentino presenta uno schema un po' diverso senza i re, sostituiti da due angeli e con un piccolo Satana animalesco a terra, mancano le valve della porta abbattute.

All'infuori dell'ambiente riminese sembra abbastanza raro il motivo dei tre re e lo si trova al caso sempre in ambiente bizantino o bizantineggiante. Così nella porta di Bonanno, nella pala d'oro a S. Marco, in un mosaico del XII secolo a Monreale,

scuola riminese del XIV sec. alla Pinacoteca Vaticana. Le tre mirrofore avanzano da sinistra verso il sarcofago portando vasi, sul coperchio posto diagonalmente attraverso al sarcofago siede un angelo fanciullo come quelli che accompagnano lo schema isolato della Resurrezione, vedi VAN MARLE, *op. cit.*, vol. IV, fig. 150.

in uno di S. Marco a Venezia ed in altro a Torcello. In un breviario ca. del 1099 a Monte Cassino sono Davide e Mosè incoronati, essi appaiono anche sulla porta di Benevento, e in quella di Trani, il Precursore e il profeta Re stanno dietro al Cristo, che tende la mano ai primi parenti¹.

Dopo l'*Anastasis*, l'*Ascensione* è rappresentata secondo uno schema specialissimo nella tavola già Stroganoff a Palazzo Venezia. Si tratta di un tipo affatto nuovo rispetto ai due più consueti: quello col Cristo di profilo che sale verso l'alto, come ad es. nell'ambiente cavalliniano-giottesco, o quello che prevale nell'ambiente fiorentino, col Cristo di fronte che ascende in gloria e che verrà via via ad avvicinarsi sempre più al primo, man mano che la figura verrà assumendo atteggiamenti più liberi ed apparirà in atto di benedire.

Questo nuovo schema può forse derivare da una modificazione del precedente o direttamente dalla formula col Cristo seduto delle ampolle di Monza, o può essere il risultato di una rappresentazione convenzionale medioevale di un personaggio a mezza figura. In esso il Cristo ci appare appunto a mezza figura come una soprannaturale visione, in cielo. Non pare possibile delimitare esattamente il centro d'origine o la precisa zona di diffusione di questo tipo, che sembra peraltro prevalere a Rimini e nel bolognese. Altrove, in alta Italia, in Umbria, a Siena perfino a Firenze se ne hanno esempi isolati. Tale tipo non esiste nell'arte oltremontana, ove un esemplare di Chartres ci offre il Cristo a mezza figura solo per armonizzare con la figura della Vergine seduta dell'altro portale; se ne hanno invece esemplari nell'arte armena.

Un particolare, quello della Vergine inginocchiata alla testa d'uno dei due gruppi nei quali sono riuniti gli spettatori della sacra scena, denota un rapporto con l'iconografia oltremontana, mentre le figure tutte in ginocchio sono un carattere distintivo

¹ E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie meridionale*, p. 209, fig. 91; p. 425, fig. 177.

dell'arte italiana. Uno schema vicinissimo al nostro e mancante solo degli angeli si trova in un trittico della scuola d'Orvieto alla Pinacoteca di Trevi¹.

Nulla di particolare sembra offrire lo schema della *Pentecoste*; nella nostra scuola esso è trattato in una tavola di Berlino e nella Stroganoff di Palazzo Venezia, secondo la formula che raggruppa le figure a semicerchio, propria a Bisanzio se pur manchino le figure simboliche dell'universo, un altro tipo segue la formula con le figure stanti su cui scendono lingue di fuoco come nell'evangelario di Rabula.

Infine è, come si disse, insolitamente introdotta a chiudere il ciclo della sacra narrazione la vasta complessa scena del *Giudizio Universale*. Esso è rappresentato oltre che in affresco (Palazzo dell'Arrengo, Rimini) in alcune tavole come la Corsini di Palazzo Venezia, quella dell'Accademia di Venezia, la Lehmann, il dittico di Monaco. Il Cristo vi appare entro la mandorla (non completa nella Corsini) in trono, col petto per lo più scoperto e le mani aperte a mostrare le piaghe o nel gesto dell'accogliere e del riprovare; stanno ai lati, talvolta più in basso, la Vergine e il Precursore, ricordo della Déesis, tal'altra si tratta però (tav. Lehmann) dell'Evangelista. Ai lati o in un registro inferiore gli angeli tubicini che destano i risorti; la schiera degli apostoli si dispone ai lati del Cristo.

Si vede subito come si tratti di rappresentazioni assai più vicine allo schema occidentale, che non a quello orientale. Se di questo permangono alcuni tratti quale la divisione in registri sovrapposti, il fiume di fuoco che in un caso (dittico Monaco) scende a dividere i reprobì dai beati, la presenza del Precursore, che continua il motivo della Déesis ai lati del Cristo giudice, mancano però troppi elementi tipici di esso (i motivi della caverna infernale che compare solo nel dittico di Monaco, quello del Paradiso, giardino fiorito ove siedono i patriarchi, la terra e il mare che rendono i loro morti, la regolarità delle gerarchie degli

¹ VAN MARLE, *op. cit.*, Vol. V, p. 110, fig. 65.

eletti, l'etimasia, il cielo arrotolato dall'angelo, il buon ladro-ne, ecc.) per permetterci di metterlo comunque in rapporto con i nostri esemplari.

In queste tavole invece il Cristo supera già di statura gli apostoli che gli sono accanto, siede solenne entro la mandorla, già apre le braccia e protende le mani nel contrastante gesto del richiamo o della ripulsa (o mostra le piaghe), che dominerà i portali delle chiese di Francia. I morti, richiamati dagli angeli tubicini, escono dai sarcofagi come nell'affresco di Reichenau, nè più gli arcangeli, solenni figure in vesti imperiali, stanno ai lati del Cristo, ma ci appaiono volanti o ritti dietro alle tombe¹.

Siamo dunque in pieno schema occidentale.

Soltanto due scene possono attirare l'attenzione nel ciclo, peraltro assai meno ampio e più raramente rappresentato, delle storie della Vergine: l'*Annunciazione* e la *Morte della Vergine o Dormizione*.

La prima non mi sembra presenti alcun particolare specialmente caratteristico della scuola riminese o comunque inconsueto, se non il gesto specialmente vivace della Vergine, che arretra quasi spaventata dinanzi all'Annunziatore; motivo, come si disse, comune agli affreschi del Cappellone di S. Nicola da Tolentino e a quelli di S. Chiara in Ravenna², della Cappella Maggiore di S. Agostino in Rimini e che riappare, ad es., in un frammento di predella della dispersa raccolta Spiridion³ della maniera di Francesco da Rimini, sebbene alquanto ingentilito, e in uno spor-

¹ Cfr. Voss, *Das Jüngste gericht in der Bildender Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884; W. H. v. MÜLBE, *Die Darstellung des jüngsten gericht's an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs*, Leipzig 1911; P. JESSEN, *Die Darstellung des Weltgerichts*, Berlin 1883; W. PAESELER, *Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan. Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichts-bilde und in der römischen Malerei des 13 Jahrhunderts*, in *Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. II, 1938, s. 313-394.

² M. SALMI, *La scuola di Rimini*, II, loc. cit., p. 15, fig. 15.

³ M. SALMI, *Francesco da Rimini*, loc. cit., p. 260, fig. 14.

tello di dittico di Francesco da Rimini della galleria d'Urbino¹ e l'insolita rappresentazione dell'Eterno che congeda l'arcangelo che troviamo nel Cappellone di S. Nicola a Tolentino². Nel suo insieme però la scena è rappresentata secondo lo schema comune alla pittura occidentale trecentesca.

Il transito della Vergine è rappresentato più volte nella scuola riminese e per lo più, a S. Agostino (Rimini) a S. Maria in porto fuori (Ravenna) e S. Nicola a Tolentino e in alcune tavole (Wedells ecc.), secondo uno schema che affolla in un gruppo compatto le figure degli apostoli intorno al letto della Vergine, così da formare una specie di piramide umana, di là dal letto il Cristo fra gli angeli raccoglie l'anima della Madre entro un panno piegato a navicella.

Nel dittico Wedells ad Amburgo (fig. 12) ricompare una seconda volta nelle cuspide fra gli angeli mentre prima appariva in mezzo ai dolenti.

Ma l'episodio un po' particolare di questa scena, che peraltro è piuttosto comune, è quello di tre figure in primo piano, viste di schiena, che si aggrappano al letto della Vergine e tirano vivamente le coperte, e che notiamo nel dittico Wedells. Tale motivo fu messo in rapporto coll'episodio del sacerdote che cercò di arrestare il convoglio funebre della Madonna ed ebbe le mani seccate e poi risanate³. La leggenda accolta da J. da Voragine e da Vincent de Beauvais si diffuse in Occidente. A Nôtre Dame, in una scultura del muro nord, è ben visibile una figuretta vista di schiena, assai simile alle nostre, che appoggia le mani alla cassa portata dagli apostoli; si vedono accanto le mani staccate e aderenti alla cassa (v. anche Rouen, S. Ouen, portale meridionale), più in là

¹ Ivi, p. 257, fig. 11.

² Il motivo raro in Occidente compare però spesso nelle miniature bizantine in rapporto alle omelie di Giacomo monaco (vedi STORNAJOLO, *Le miniature delle omelie di Giacomo monaco*, Roma 1910). Anche le meditazioni di S. Bonaventura vi accennano, cfr. VAN MARLE, *Recherches*, cit., p. 5.

³ E. MÂLE, *L'Art religieux au XIII* ecc., p. 664.

è una figura caduta in terra simile alla prima; è quindi rappresentato due volte lo stesso personaggio per raffigurare due momenti successivi della scena, uso questo abbastanza comune; può darsi quindi che i nostri tre personaggi non siano che una interpretazione errata di questo episodio, dove il personaggio dalle mani colpite e poi guarite appariva più volte.

L'episodio è rappresentato invece con una sola figura dalle mani mozzate nell'arte serba (Dečani, Nagoričino, Gračanica), si vedono in tutte queste rappresentazioni chiaramente le braccia tagliate a un certo punto che rimangono aderenti al letto della Vergine, il nostro motivo sembra perciò forse più vicino all'arte oltremontana che a quella orientale, alle quali peraltro il motivo è comune¹.

III.

Giunti ormai al termine della nostra rassegna dei motivi per qualche lato particolari od insoliti nel campo dell'iconografia riminese, dopo aver tentato di ricercare l'origine di essi o, comunque, dopo aver visto in quali altri ambienti sia possibile trovarne degli analoghi, possiamo concludere e cercare di determinare meglio quale particolare valore e quale significato possono avere certe varianti, certi modi particolari di questa iconografia e come essa si inquadri in quella italiana del tempo.

Sembra innanzi tutto da doversi escludere una dipendenza dell'iconografia riminese da quella della scuola romana e in ispecie cavalliniana², o anche giottesca, dipendenza che alcune probabilmente fortuite somiglianze, più che identità, fra taluni schemi non bastano certo a giustificare e tanto meno a provare in modo sicuro e definitivo.

¹ Ad evitare troppo ripetute citazioni si indicano qui per confronti i testi base per l'iconografia del Vangelo e della Passione: G. MILLET, *Iconographie de l'Evangile*, E. SANDBERG VAVALÀ, *La Croce dipinta in Italia*, già citati.

² VAN MARLE, *La scuola di Cavallini a Rimini*.

Basterà un rapido sguardo alla serie delle sacre scene in Santa Maria Donna Regina, ad esempio, per convincerci che, anche dove si notano alcuni punti di contatto nel modo di rappresentarle della scuola riminese, notevoli e fondamentali sono però le divergenze trattandosi talvolta non di sole varianti, ma bensì addirittura di altri schemi.

Già nella *Lavanda dei piedi* la figura stessa del Cristo, centro della scena, appare in una tutt'altra attitudine, stante, curva in attesa di asciugare i piedi di S. Pietro, che li ha tutt'e due nell'acqua. Diversa appare anche la scena della *Cattura o Tradimento di Giuda*, piuttosto importante peraltro perchè si è visto come sia tipico della scuola riminese lo schema che riunisce i tre episodi: bacio - cattura - guarigione di Malco. Qui Giuda giunge da sinistra anzichè da destra, Malco sta ritto dietro a Pietro, non si ha il gruppo all'estremità sinistra con Malco a terra, infine non si può parlare veramente di una contemporaneità del tradimento e della cattura, il motivo è appena accennato nel gesto pacato di un vecchio che tocca il mantello del Cristo. Nell'episodio della *Salita al Calvario* se pure è in comune il motivo — del resto noto ad altri ambienti — della corda al collo esso è però molto più accentuato che non nel dittico di Monaco ove appena si nota; il Cristo procede curvo tirato per i capelli da uno sgherro, spinto con la lancia da un altro (fig. 13) e la presenza della Vergine con le Pie Donne e un apostolo cambiano di molto l'aspetto della scena nel suo insieme.

Infine quella stessa scena della *Preparazione della Crocifissione* o Salita del Cristo alla Croce, che dovrebbe provare lo stretto rapporto fra l'iconografia riminese e quella romana, poichè è un motivo non molto comune nella pittura del tempo e si trova tanto a S. Maria Donna Regina che nella chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi¹, si riferisce a uno schema diverso da quello degli esemplari riminesi.

¹ VAN MARLE, *op. cit.*, vol. IV, pp. 352, 353; E. ZOCCA, *Catalogo delle cose d'arte e antichità d'Italia*, Assisi, Roma s. a.

Nell'affresco cavalliniano infatti Cristo non sale la scala con le spalle volte a chi guarda, tirato pel polso verso la croce, ma appare già in alto ormai non più sulla scala e si volta allargando le braccia ad assumere la posizione finale del supplizio mentre mani brutali lo tirano per i capelli. Sembrerebbe a tutta prima che si trattasse qui semplicemente di un diverso momento, di una fase più avanzata della scena, ma poichè vi sono esemplari dove Cristo ancora a terra presso la scala, e prima quindi di accingersi a salirla, assume già la posizione con la schiena voltata verso la croce come dovesse salire in questo modo, se ne conclude l'esistenza di due formule diverse, differenziate appunto dalla posizione di Gesù rispetto alla scala e alla croce¹. Non sembra perciò privo d'interesse l'osservare come proprio in questo caso siano seguiti dalle due scuole che ci interessano due schemi differenti.

Se passiamo all'*Ascensione* vedremo come anche qui prevalga uno schema diverso, poichè si tratta di quello col Cristo che sale di profilo e cioè lo schema ben noto e piuttosto comune che ritroveremo anche in ambiente giottesco (Padova e S. Francesco) derivante dalla formula ellenistica attraverso un rimaneggiamento carolingio. Il Cristo di tre quarti, volto verso destra, si prepara a salire come in un'apoteosi, non si tratta quindi di una lieve variante, ma proprio di un altro schema; gli astanti, come nel tipo riminese, divisi in due gruppi, molto avvicinati, sono però tutti in piedi. Nell'episodio della *Visita al sepolcro* si ha l'avvicinamento al *Noli me tangere* e nello sfondo due altre apparizioni del Cristo; non si tratta dunque neppur qui di una vera e propria identità di schemi, ma solo di una certa analogia che ci è dato — come si è visto — trovare anche in altri ambienti. Anche l'*Anastasis* che appare unita alla *Resurrezione* ci pone in presenza di una formula d'altra provenienza; in essa Cristo avanza verso destra anzichè verso sinistra; accanto a lui non sono gli antichi re, ma angeli e uno di essi è anzi intento a legare Satana ab-

¹ SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, p. 281.

battuto al suolo, particolare questo oltremontano. Infine nel



Fig. 13. — SCUOLA DI PIETRO CAVALLINI: Salita al Calvario, particolare.
(Napoli. — S. Maria Donna Regina).

Lamento sul corpo di Cristo, se si ha il motivo vicino al nostro

della Vergine e Giuseppe che tengono rispettivamente in grembo e sulle ginocchia il torso e i piedi del Cristo, si nota però che entrambi siedono a terra e che manca il sarcofago; si tratta quindi di un altro momento, e di una variante dello schema. Divergenze notevoli incontreremo anche volgendo all'ambiente giottesco. Così se Giotto ci offre un esempio della contemporaneità dei tre diversi episodi: bacio, cattura, Malco nel Tradimento di Giuda, — schema del resto abbastanza comune in Italia, più che non nell'ambiente bizantino — pone però Malco nel gruppo stesso che circonda il Cristo, modificando così notevolmente lo schema.

A differenza di quanto notiamo per lo più nei nostri esemplari il Cristo non è affatto indifferente all'abbraccio del traditore, ma lo guarda fissamente.

La discesa al Limbo della tavola giottesca di Monaco, ha per sfondo una grotta infernale tutta cosparsa di piccoli cadaveri, corpi nudi e straziati da diavolini¹, frutto di nordiche fantasie che non appare nello schema della scuola riminese.

Il Lamento sul corpo di Cristo avviene quasi sempre sia in Giotto, sia nei giotteschi, senza sarcofago, a terra (Arena, Giotto o pseudo Maso, Uffizi). Anche ad Assisi, se ci appaiono alcuni punti d'incontro notevoli, come ad esempio la capanna nella Natività, sembrano però ben diverse le scene dell'andata al Calvario con armati che trattengono la Vergine, o quella dell'Anastasis col Cristo avanzante da sinistra, solo, che calpesta Lucifero caduto sul dorso e prende per mano Adamo, mentre contro la roccia si erge la porta dell'inferno e si vedon le mura ed i merli secondo lo schema che fa dell'inferno un castello, formula ben diversa da quella della nostra scuola.

Nella scena della Natività della Vergine, oltre alla capanna si nota, per es., a Padova, un particolare di carattere verista; l'ostetrica che stringe il naso della neonata e l'altra che arrotola le fasce seduta in terra, motivo che si trova, sebbene un po' al-

¹ SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, fig. 284.

terato, anche nella chiesa inferiore di Assisi e che si differenzia però da quello riminese, ove è il S. Giuseppe stesso che prepara il panno per asciugare il Bimbo. Il *Compianto* avviene anche qui sul nudo terreno; ben diversa appare, come già si ebbe ad accennare, la *Lavanda* dei piedi col S. Pietro che non si tocca il capo, il Cristo che alza la destra e parla, i due apostoli che entrano a portare l'acqua. Lo schema della *Pentecoste* che segue la formula trecentesca pone le figure in cerchio entro uno sfondo architettonico, mentre il pittore riminese della tavola di palazzo Venezia le dispone anzichè in cerchio su due file, trascurando di farle girare sul davanti, anche quelle nel registro inferiore appaiono così vedute di fronte e non di schiena come avviene invece nelle rappresentazioni di Giotto e dei giotteschi.

Infine, poichè è inutile insistere troppo a lungo, quando già mi pare che bastino queste osservazioni a rendere difficile il trarre conclusione troppo precise e troppo categoriche in rapporto a possibili identità di schemi, fra le storie della Vergine di ignoto frescante romagnolo che decorano la tribuna della Cappella degli Scrovegni, il trasporto della Madonna sembra allontanarsi dalla scena del dittico Wedells, nè vi appare il particolare caratteristico dei personaggi dalle mani mozzate¹.

Visto così come non si possa, senza esagerare l'importanza di alcune osservazioni, giungere a conclusioni precise in rapporto a possibili derivazioni di schemi da quelli dell'ambiente romano, ci resta da notare qualche caso che può far pensare a valori creativi propri alla scuola riminese in rapporto ad alcune scene particolari.

Così ad esempio non mi sembra vi siano altri centri ove si ritrovi la curiosa disposizione dei personaggi quale essa ci appare

¹ Nella scena della Morte nel pannello di Giotto a Berlino o in quello di Chantilly compaiono — entro il solito schema bizantino — due discepoli al di qua della bara. Questo insolito particolare si ritrova in una miniatura dell'Ambrosiana forse dell'Italia Meridionale e dell'XI sec. ove però si riferisce alla solita leggenda delle mani ed appare perciò più adatto alla scena del trasporto. Può darsi che i discepoli giotteschi seguissero una trasformazione di tale schema.

nelle Nozze di Cana in S. Nicola a Tolentino, non ne ho almeno fin'ora trovati altri esemplari ove la cena si svolga, come in quel caso, a tre tavole distinte. Potrebbe dunque esser questo — se non si troveranno evidenze contrarie — uno schema veramente originale appartenente alla scuola riminese.

Se pure qualche altro esemplare se ne possa trovare, anche il tipo iconografico della scena dell'*Ascensione* quale esso ci è presentato dalla scuola riminese, per esempio nella tavola Stroganoff di palazzo Venezia, appare nuovo ed originale. Si tratta veramente di un nuovo tipo in confronto a quelli più comuni cui già si è accennato, che non esiste ad esempio nelle scuole oltremontane e del quale si hanno invece esemplari nell'arte armena fin dal X sec. Può darsi che questo nuovo tipo sia una riduzione di quello, prevalente nell'ambiente fiorentino, col Cristo di fronte in gloria o una diretta derivazione dallo schema delle ampolle di Monza col Cristo seduto, ipotesi che appare peraltro un po' azzardata; potrebbe semplicemente trattarsi di un convenzionalismo medioevale per rappresentare con la mezza figura un'apparizione soprannaturale. La zona di diffusione del motivo oltre al Riminese comprende il Bolognese, esemplari isolati si hanno in alta Italia (Viboldone, Bergamo) in Umbria, a Siena (Coralì 25, 26 Opera del Duomo) perfino a Firenze. È quindi difficile stabilire con esattezza il centro d'origine del motivo, certo è però che la tavola Stroganoff sembra essere un esemplare tipo di questo schema¹.

Infine, non si tratta qui di uno schema completo ma di un semplice particolare, i tre re che seguono Cristo nell'Anastasis si possono forse considerare come una variante locale del motivo, che rappresenta peraltro un tipo transizionale fra quello bizantino e quello nazionale. E può darsi che sia questa un'inesatta interpretazione delle tre figure che accompagnano il Cristo nell'Anastasis bizantina e che sono in realtà due re e S. Giovanni il Precursore. Infine passando da singoli schemi a caratteri più generali si possono notare nell'iconografia riminese tendenze o sistemi di rappresentazione così frequenti da apparire caratteristici.

¹ SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, pp. 171-194.

Uno è l'uso costante della combinazione o contrazione di più schemi in uno, del quale sono esempi le seguenti scene abbinate: Natività e Adorazione dei Magi, Strage degli Innocenti e ordine di Erode, Gesù fra i dottori e suo ritrovamento, Preghiera nell'orto degli Ulivi e Cristo che sveglia gli apostoli, Cattura - bacio di Giuda - guarigione Malco, Salita al Calvario e giudizio di Pilato, Lamento e Deposizione nel Sepolcro, Visita al Sepolcro e Resurrezione o Noli me tangere.

L'altro il modo insolito di concludere la narrazione della vita di Cristo con la rappresentazione del Giudizio Universale anche nella pittura su tavola, uso forse derivato dalla pittura d'affresco e che tende a concentrare nel piccolo quadro di un polittico la vasta scena che a conclusione di un ciclo narrativo occupa generalmente l'intera parete di una chiesa.

Concludendo l'iconografia riminese offre ampio campo d'osservazione per la ricchezza delle sue varianti e delle sue modificazioni dei temi più noti e tradizionali. Si è già visto come essa non si possa far dipendere in nessun modo da quella cavalliniana e già si sono notate le numerose divergenze fra le due serie di schemi e si è soprattutto osservato come alcuni motivi, già considerati simili e presi quasi a base della dimostrazione, appartengano in realtà a formule diverse. Neppure l'iconografia riminese può collegarsi strettamente a quella giottesca o di ambiente giottesco, basandosi su qualche forse causale incontro di motivi — comuni del resto anche ad altre scuole — senza che vi sia peraltro mai una vera e assoluta identità di schemi.

L'iconografia della scuola riminese si inquadra in quella italiana trecentesca. In generale molti degli schemi che le appartengono sono quelli comuni al XIV sec. italiano e perciò spesso di transizione, come quelli fra tipi puramente orientali, tipi bizantini ed occidentali.

Quanto a quelle scene che sembrano esser rappresentate secondo formule insolite abbiamo visto, caso per caso, come esse siano talvolta da considerarsi quali derivazioni da modelli bizantini variamente trasformati e modificati. Basterà a questo proposito ricordare la scena della Natività-Adorazione e l'esemplare

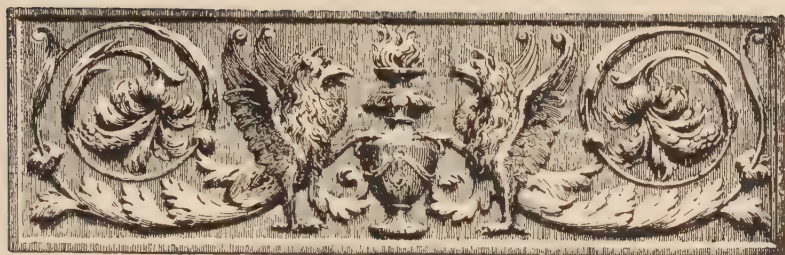
così vicino ai nostri della cappella Palatina a Palermo o l'altra del Tradimento di Giuda e Cattura e l'esemplare di S. Marco a Venezia.

In altri casi invece abbiamo l'introduzione di certe tendenze oltremontane come per lo schema del Giudizio Universale (soprattutto nella figura del Cristo), per l'episodio della Vergine trafitta dalla spada nella Crocefissione o del miracolo delle mani nella Dormizione, come si ebbe ad osservare già nella descrizione delle singole scene.

Se, infine, nonostante alcune particolarità notevoli e inconsuete, non ci sembra possibile parlare di veri e propri schemi creativi appartenenti alla scuola riminese, giacchè non risultano essi in modo assoluto propri solo a questa scuola e del tutto mancanti in ogni altra nè ci è sempre possibile concludere ad un'assoluta precedenza di essi, pure si può talvolta parlare per certe varianti di vera originalità, come si ebbe ad osservare più sopra.

Tanto si può concludere dalla semplice ed oggettiva osservazione degli schemi quando non si vogliano forzare i fatti a troppo precise e definite conclusioni, che riuscirebbero peraltro prive di sicuro fondamento.





Giuseppe Fiocco - Antonio da Firenze

La pubblicazione di un ottimo, documentato libro su Spinetta Malaspina, magnifico esemplare di condottiero e di feudatario del Trecento, ci conduce a considerare meglio il suo postumo cenotafio, alla luce della storia e dell'arte. Umberto Dorini ci dà largamente questa storia, che all'arte è preambolo necessario, nel volume citato, testè apparso a Firenze per i tipi stessi del solerte editore della nostra « Rivista d'Arte » ¹.

Innanzitutto ci spiega come si tratti di monumento e non di tomba, perchè il Malaspina essendo morto nel castello avito in Lunigiana, dovette aver ivi, a tenore del suo testamento del 1° marzo 1352, di poco precedente la morte, la sepoltura. La quale, se anche non si ritrova più nella Chiesa di Santa Margherita della Verrucola, certo vi fu. Il tempo solo l'ha cancellata, assieme ad ogni altra traccia di sepolcri degli antichi proprietari del famoso maniero.

Lo stesso testamento fissava però che, ove Spinetta fosse morto a Verona o a Vicenza, o nei loro territori, legati alla sua vita di condottiero in esilio, al servizio fedele di Can Grande della Scala, le

¹ U. DORINI, *Spinetta Malaspina*, Firenze, Olschki, 1940.

sue ceneri avrebbero dovuto riposare nella città dell'Adige, e precisamente in quella Casa dei Nobili, presso San Giovanni in Sacco, che era stata da lui fondata. Ce ne chiarisce la vicenda nel libro stesso del Dorini, in più di quanto si usa leggere nelle vecchie guide e nelle vecchie cronache veronesi, Gino Sandri, archivista della Biblioteca Comunale; fonte quant'altra mai propria e sicura¹. Detto istituto sorse nella tenuta orientale dei Malaspina, in quella parte della città, allora quasi solo agreste, ch'è detta ancor oggi Campagnola, sulla sinistra dell'Adige, presso al Borgo di San Giorgio; ed ivi rimase, con la sua chiesa, sino al 1516. I luogotenenti dell'imperatore Massimiliano ne sloggiarono allora e i nobili e il governatore di San Giovanni; ai quali nemmeno la Serenissima, restituita che fu Verona al suo naturale dominio, permise di ritornare nelle vecchie sedi. Una nuova Casa dei Nobili e una nuova Chiesa furono perciò fabbricate in città; e quest'ultima venne consacrata nel 1541. Dalla vecchia sede si trasportarono nel nuovo San Giovanni, sorto nella via modernamente dedicata a Nicola Mazza, il Mausoleo di Spinetta, riattato nel 1536 dai danni subiti durante la guerra di Cambrai. Cosa che testimonia ancor oggi una epigrafe: « Mausoleum vero in suburbano Sacco | olim constructum, belloque MDXVI | dirutum, hic March. Malasp. aere | MDXXXVI est a fabre reparatum | M.I.M. Gub ». Questa non si trova però in sito, ma nel « Victoria and Albert Museum » di Londra, ove accompagna il monumento, venduto nel maggio 1886 e passato in Inghilterra nell'anno seguente. Vendita che era stata una conseguenza della soppressione della chiesa e dell'istituto, avvenuta sino dal 1804. Sebbene ufficiata ancora dal Mazza, che vi aveva fatto sorgere accanto il suo benefico asilo femminile, come oratorio privato, fu abbandonata definitivamente alla metà dell'ottocento, e nel 1888 veniva addirittura demolita, assieme al suo campanile. Soltanto un portale del rinascimento ne indica l'antica esistenza, laddove oggi sorgono le fonderie Galizzi-Cervini.

Ed ora consideriamo il mausoleo del Malaspina (figg. 1-2).

¹ G. SANDRI, in volume cit. Appendice II, pp. 488-497.



Fig. 1. — ANTONIO DA FIRENZE e PIETRO LAMBERTI:
Mausoleo di Spinetta Malaspina.
(Londra. — Museo Vittoria e Alberto).

Giustamente il Dorini descrivendolo avvertì che non poteva per ragioni stilistiche, e per quanto dice la epigrafe riportata, essere ritenuto del tempo di Spinetta, non presentando che residui di gotico, e dichiarandosi nel complesso opera del rinascimento, come era stato portato dalla Toscana nel Veneto nei primi decenni del Quattrocento. Queste maniere sono state abbastanza bene individuate a Verona, perchè non si vedano ormai aggirarsi intorno a quel Pietro di Nicolò Lamberti che fu il vessillifero della rinascenza scultoria fra le lagune e nel Veneto¹. Intorno a lui si allineano con sicurezza le figure di Giovanni di Bartolo, detto il Rosso Fiorentino, che si dichiara autore della tomba Brenzoni a San Fermo. Ed è la figura principale accanto al Lamberti, al quale non appare però legato nè per l'educazione donatelliana, nè per sicuri interessi². Fu l'evidenza della sua personalità, da Firenze a Verona e a Tolentino, che non mi aveva trovato consenziente nel riconoscerlo nell'anonimo socio mediocrissimo del Lamberti, nell'esecuzione della tomba di Raffaele Fulgosio al Santo; terminata, come ha scritto il Lazzarini, che ne rintracciò la storia, verso la fine del 1430³. Il Giovanni omonimo, detto « Nani », figlio di Bartolomeo, nel 1429 abitante ancora a Venezia, è stato infatti individuato appieno dalla Rigoni

¹ Mi richiamo massimamente ai tre articoli: G. FIOCCO, *I Lamberti a Venezia*, apparsi in *Dedalo*, ottobre, novembre, dicembre 1927, e ai volumi, *L'arte del Mantegna* (Bologna 1927) e *Mantegna* (Milano, Hoepli, 1937), che determinano l'ingresso fondamentale dell'arte toscana a Venezia e nel Veneto.

² Il Rosso Fiorentino, in relazione ai Lamberti, è stato studiato da G. BRUNETTI, in *Ricerche su Nanni di Bartolo « il Rosso »*, in *Bollettino d'Arte*, dicembre 1934. Anche i dubbi di questa mia brava scolara, specie per i meravigliosi doccioni di San Marco a Venezia, da me individuati come toscani (Gombosi e Bariola hanno proposto Iacopo della Quercia) dimostrano la difficoltà di precisare gli autori delle dette opere. Resta sicuro che il fulcro ne era Pietro Lamberti, « proto » della Serenissima.

³ V. LAZZARINI, *Il mausoleo di Raffaello Fulgosio*, in *Arch. veneto-tridentino*, 1923, pp. 147-156. Per l'opposizione a riconoscere nel Giovanni di Bartolomeo il Rosso proposto da A. VENTURI (VI, 222-228), cfr. G. FIOCCO, in *Dedalo* cit., 1927, p. 371.



Fig. 2. — ANTONIO DA FIRENZE: Particolare del Mausoleo
di Spinetta Malaspina.

(Londra. — Museo Vittoria e Alberto).

nella sua modesta attività, quasi tutta padovana¹. Ed è questa mediocrità che grava sul giudizio che si può dare intorno al monumento sepolcrale del Fulgosio; ove il collaboratore, pur mantenendo il solito tipo della tomba del Doge Mocenigo, protetta da un padiglione, ebbe certo mano libera, anche più di Giovanni di Martino da Fiesole a Venezia, che pur non giovò molto alla bellezza dell'opera, eseguita in colleganza con il maggiore Lamberti.

Seguì probabilmente le sorti di questo caposcuola, successore del padre Niccolò nei compiti ufficiali della Dominante, quel Michele da Firenze che il Bariola ci ha cortesemente indicato risultargli dalle carte modenese di cognome Dini; artista da me riconosciuto nel cosiddetto Maestro della Cappella Pellegrini in Santa Anastasia, ivi attivo nel 1436, ma già presente a Verona col figlio Marsilio dal 1433 al 1438. Scultore vagante fra Modena, Ferrara e Adria; a cui diede l'espressione della sua parlata spicciola, con l'umile terracotta, della quale si serviva perchè duttile materiale, per le sue opere fiorite. Proprio come aveva usato, sin dall'inizio, ad Arezzo².

Lo scultore però più legato con Pietro Lamberti a Verona, ove, data la mediocrità degli scalpellini locali, i Giolfino, l'arte toscana poteva dominare liberamente, appare, dopo le ricerche del Biadego, Antonio da Firenze. Egli sembra sia anche il primo a portare sull'Adige la nuova voce della rinascenza; poichè se il monumento Brenzoni, datato dalla vecchia scritta 1426, non può esser posto dopo del 1435, quando cioè il Rosso aveva lavorato a Tolentino, come pensava il Biadego, Michele da Firenze non vi era apparso che nel 1433, e sempre legato alle sue terrecotte³.

Da tutti questi dati e da acute osservazioni stilistiche il Biadego, nei suoi famosi studi intorno al Pisanello, per opera sua identificato in Antonio Pisano, prospettava la impossibilità di

¹ E. RIGONI, *Notizie di scultori toscani a Padova*, in *Archivio veneto*, 1929, p. 121.

² G. FIOCCO, *Michele da Firenze*, in *Dedalo*, luglio, 1932.

³ R. BRENZONI, *N. de' Rangonis de Brenzono e il suo mausoleo in S. Fermo di Verona*, in *Archivio veneto*, 1932, p. 242.

assegnare il monumento di Cortesia Serego in Santa Anastasia, al Rosso Fiorentino, che, non meno acutamente, già sospettava fosse da distinguere dal Nanni fissatosi a Padova, e individuato, come si è detto, dalla Rigoni¹. Innanzitutto la vecchia assegnazione appariva impossibile per lo stile: troppo modesto e troppo ancora soggetto alle esigenze gotiche; in secondo luogo lo negava il tempo dell'esecuzione della tomba, da porsi fra il 1424 e il 1429, secondo le ricerche del Cipolla². Anno quest'ultimo in cui l'arca risulta già infissa nel muro. La circonda, nella parete a sinistra del presbitero, un grande tralcio inflesso a fiorami gotici fiammeggianti; che si direbbe fattura di un artista locale, aggiunto in accordo con le pitture, ancora legate a Pisanello, ad accompagnamento della tomba e che la tradizione assegna a Vincenzo di Stefano, e una scritta pone nel 1432. Si tratta di un monumento echeggiante più quello veneziano del Mocenigo che quello di Donatello nel Battistero di Firenze; perchè il padiglione, di suggerimento ancora trecentesco, vi gioca un compito essenziale, che il Rosso manterrà nella sua tomba di San Fermo (figg. 3-4). Un certo gusto gotico anima la grandiosa opera, non solo perchè, nonostante le sagome dell'arca, sono tutti invescati di adornamenti fioriti i modiglioni che la reggono, il bocciolo terminale e i lambrecchini, ed è ancora per metà gotica la ricchezza della tenda che abbraccia il monumento; ma perchè l'idea del generale postovi a cavallo sopra è senza dubbio suggerita dalle tombe lombarde degli Scaligeri, tanto tipiche di Verona. Trattasi di un suggerimento però solo esternamente lombardo, e che non può far pensare a incursioni quattrocentesche, non solo impedito dalla giusta gelosia dei Toscani, che tenevano il campo, ma dalla stessa decisa fedeltà di costoro alle maniere gotiche; come prova Matteo Raverti a Venezia, tanto bene studiato dal Mariacher in questa Rivista. Do-

¹ G. BIADego, *Pisanus pictor*, nota sesta, in *Atti del R. Istituto Veneto*, 1912-13, t. 72, p. 11, p. 1322 e segg.

² C. CIPOLLA, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, in *Archivio Veneto*, t. 21, p. 225 e *Arte*, 1916.

vremo arrivare alla metà del secolo perchè qualche accento to-



Fig. 3. — ANTONIO DA FIRENZE: Monumento di Cortesia Serego.
(Verona. — Sant'Anastasia).

scano penetrì anche fra loro, con Antonio Bregno e con i maestri

di Castiglione Olona. Gli echeggiamenti dei famosi angeli della

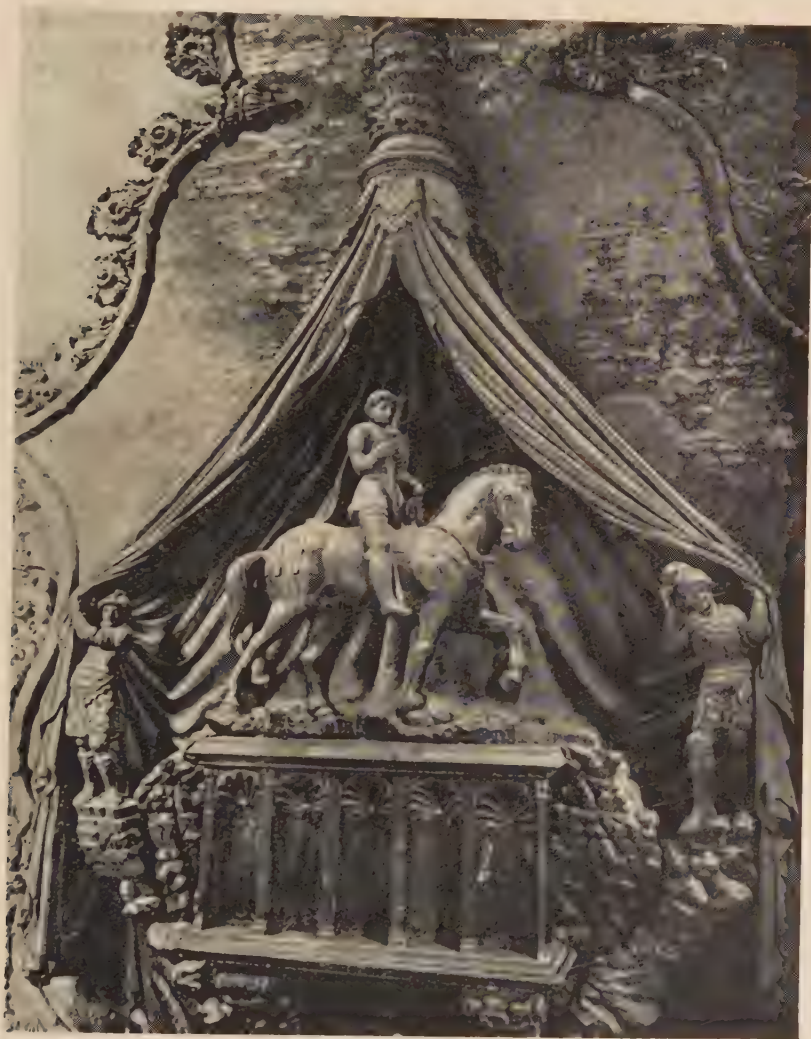


Fig. 4. — ANTONIO DA FIRENZE: Monumento di Cortesia Serego.
(Verona. — Sant'Anastasia).

lunetta precoce di Pietro Lamberti ai Frari, accolti nella goticis-

sima cappella dei Mascoli già nel 1430, non hanno voce a Castiglione Olona altro che intorno al 1440 (nel 1443 nella tomba del cardinale Branda); e nel 1442 in quella dello Spinola a Genova¹. Qui siamo invece in un campo rinascimentale più genuino e diretto, di parecchi lustri antecedente; di fronte al quale una incursione lombarda apparirebbe storicamente senza ragione nella cerchia veronese di allora.

Per tornare dunque al monumento Serego il Biadego, bene avvertendone la primizia e la impossibilità di porla sotto l'insegna abusata del Rosso, proponeva un altro nome di maestro toscano. Quello appunto di Antonio da Firenze; il quale essendo figlio del fu Pietro e non del fu Dino, come l'omonimo che appare accanto a Pietro Lamberti, durante il tempo dell'esecuzione padovana del monumento Fulgosio, non può considerarsi tutt'uno con lui, secondo avevo proposto per allontanare l'intervento del Rosso in un'attività tanto evidentemente mediocre². Antonio da Firenze non solo risulta dai documenti scoperti dal Biadego a Verona « conductus a magistro Petro de Florentia » vero creato quindi di Pietro Lamberti, tutto intento a moltiplicare i collaboratori per allargare le influenze e i guadagni (troncati dalla presta morte avvenuta prima del 7 dicembre 1435); ma risulta anche aver lavorato a lungo per i Serego sotto la direzione del suo maestro e imprenditore. Si trattava del resto di un giovane, perchè nel 1435, anno in cui ancora appare domiciliato a Verona, Antonio di Pietro non aveva che 25 anni.

Il mausoleo di Cortesia Serego, più grandioso di concetto che bello di esecuzione, come, tolta l'imponente statua equestre del condottiero, provano soprattutto i goffi armigeri che gli aprono innanzi la tenda del padiglione, si colloca molto meglio — storicamente e stilisticamente — sotto l'insegna di Pietro Lamberti, che

¹ Per questo gruppo lombardo-toscano, sorto per via di Venezia, cfr. M. SALMI, *La chiesa di Villa a Castiglione Olona e le origini del rinascimento in Lombardia*, in *Miscellanea in onore di E. Verga*, 1931, pp. 275-280.

² Cfr. *Dedalo* cit., novembre 1927, p. 371.

di altri, non dico lombardi, ma nemmeno fiorentini. D'altra parte sono i documenti a indicare in questo Antonio da Firenze, legato ai Serego per dati certi, il maggiore responsabile delle opere assunte da Pietro Lamberti, anche se i Serego, approfittando della morte giovanile del maestro, riescono a riversare sul trapassato le loro lagnanze e le loro esigenze, spingendo il discepolo a garantirsi dei danni con il sequestro dei beni del caposcuola¹. Questo è certo che la particolarità, modesta ma chiara, del monumento di Cortesia Serego, tanto bene individuata dal Biadego è rincalzata appunto nel modo più evidente, dal mausoleo veronese di Spinetta Malaspina, esulato a Londra. Il Dorini ce lo fa riconsiderare, affacciando avvedutamente egli stesso le affinità con l'opera fraterna². Ed è la comunanza dello stile che, come allontana definitivamente il nome del Rosso, prospetta in modo perentorio l'altro di Antonio da Firenze, che ne risulta chiarito e corroborato.

Non credo occorra spender troppe parole per sottolineare la identità stilistica delle due opere, per questo stesso escludente ogni suggestione di altre incursioni. Quella massimamente ricordata dei maestri lombardi, ai quali va riferito il monumento di Francesco Spinola, come ha ben veduto il Salmi studiando questo gruppo. Monumento esistente nel palazzo dell'antica famiglia in piazza della Pellicceria a Genova, spettante, lo abbiamo detto, al 1442, ove, pur apparendo la sicura cognizione di esemplari sul fare della lunetta dei Frari, per il tipo degli angeli, e dei monumenti Serego e Malaspina, per quanto riguarda il cavaliere entro al padiglione, spalancato come un sipario, tutto è trasferito su un piano di bassorilievo e tradotto con timida gentilezza profondamente gotica³.

¹ Questo sequestro è ammesso dal giudice veronese che aveva discusso le controversie fra Antonio da Firenze e i Serego, cfr. BIADEGO, *loc. cit.*, p. 1323. Il sequestro fu infatti effettuato a Padova il 7 dic. 1435, presso il lapicida Giacomo del Borgo dei Rogati (cfr. E. RIGONI, *loc. cit.*, p. 121).

² U. DORINI, *cit.*, p. 351.

³ Cfr. W. SUIDA, *Genua*, Lipsia, 1906, p. 61, fig. 32. Per la derivazione degli angeli, inaugurati con la lunetta dei Frari, sulla porta esterna

Ben altra cosa sono le due precoci opere veronesi, che svolgono lo stesso tema con evidente compiacenza, sebbene con varianti le quali possono anche suggerire una certa cronologia. La somiglianza del tema è innanzitutto patente, non solo nell'adozione del tipo equestre, ma anche nel padiglione sormontato da una statua; quella tolta dal prototipo di Pietro Lamberti a San Giovanni e Paolo (fig. 5), l'altra dagli esemplari locali. Nè si limita a ciò, che è pure l'idea principale, potremmo dire generatrice. Abbraccia particolari i quali sono i motivi firma, di morrelliana memoria, più adatti per gli stretti confronti e per le possibili conclusioni.

Il monumento Serego è stranamente collocato fra un groviglio di rupi, le quali abbracciano l'arca e servono da comune sostegno alla statua equestre, e ai paggi che aprono l'opulento padiglione. Ora è lo stesso motivo che notiamo impiegato anche per il cenotafio di Spinetta Malaspina; con una sola differenza: che questo motivo, secondario rispetto a quello del cavaliere, è posto in una posizione più discreta, e tradotto a bassorilievo, con un sapore tale da ricordare certe conclusioni di Agostino di Duccio, nel Tempio Malatestiano di Rimini, ad esempio l'avello famoso degli Antenati. Senza insistere su possibili incontri, i quali potrebbero apparire facilitati dall'incursione di Agostino fra le la-

della cappella Corner (1417 c. cfr. *Dedalo*, 1937, p. 352), e già tradotti con gotica eleganza nel 1430 nella cappella dei Mascoli (GIOVANNI BON, *loc. cit.*, p. 439) e nell'arma di Marco Dandolo a Udine (R. GALLO, *Rivista di Venezia*, I, 1928, 16), cfr. la tomba del card. Branda, † 1443, nella Collegiata di Castiglione Olona (A. VENTURI, IV, p. 834). Gli stessi angioi appaiono ivi sulla porta laterale di Santa Maria di Villa (VENTURI, *loc. cit.*, p. 832). E potrebbero essere di questa scuola anche quelli, più prossimi al Lamberti, di Santo Stefano a Venezia (*Dedalo*, *loc. cit.*, p. 354). La stessa Madonna della lunetta dei Frari, del gruppo che il Meyer, lo Schmarsow e lo stesso Toesca avvicinarono ai Lamberti (cfr. P. TOESCA, *Lo scultore del monumento di Francesco Spinola*, per nozze Fedele-De Fabritiis, 1908), fu imitata nella scultura sovrastante la porta di S. Maria Podone in Milano (cfr. MALAGUZZI-VALERI, *Amadeo*, Bergamo, 1904, p. 13).



Fig. 5. — PIETRO LAMBERTI e GIOVANNI DI MARTINO DA FIESOLE:
Tomba di Tommaso Mocenigo.
(Venezia. — SS. Giovanni e Paolo).

gune, che ho altra volta prospettata, ci basti notare come queste espressioni siano ad ogni modo tipicamente toscane. L'artista, certo in un momento successivo al sepolcro Serego, gioca abilmente con il contrapporre il tutto tondo della statua equestre di Spinetta, allo smorzato padiglione; ottenendo risultati senza dubbio felici. Come è del pari ottima idea quella di attutire, anche il risalto della Vittoria al sommo del cimiero, spalancandone le ali piatte e disegnate, sopra il corpo di pieno prospetto, araldicamente.

Alla differente interpretazione dei tendaggi e degli scudieri, che lo aprono, fa invece il contrapposto, per fedeltà al vecchio tipo, la corrispondenza delle statue equestri. Si potrebbe parlare anzi quasi di identità, tanto è simile il pesante cavallo dei due condottieri, non solo nel passo, ma anche nel trattamento del possente corpo, già chiaro preludio a quello che regge il Gattamelata; identità interessante persino le bardature e la posizione dei guerrieri, col bastone di comando appoggiato sulla sella, ben protese le gambe sulle staffe. Nella statua di Spinetta si nota soltanto certa maggiore naturalezza e libertà di movenza, la quale sta a provare una qualche evoluzione nel maestro, e una maggiore efficacia espressiva, sottolineata dalla funzione secondaria dello sfondo; nel quale gli appiattiti scudieri mantengono le proporzioni piuttosto goffe di quelli del monumento Serego, corte nell'ultimo tratto delle gambe; più di quanto esiga lo scorcio. Ci aiuta a fissarlo la riproduzione tratta da questa parte capitale del monumento, mentre si stava montando nel « Victoria and Albert Museum » di Londra (fig. 6).

Alla chiarificazione dell'opera e del posto che si deve assegnare al maestro Antonio da Firenze, individuato dal Biadego, giova considerare anche l'arca e le statue che la decorano. Da alcuni appunti fatti innanzi al monumento in un viaggio a Londra di alquanti anni fa, rilevo che, mentre mi era apparsa chiara la connessione della statua equestre e del padiglione che la chiude con la tomba Serego, mi era sembrata altresì superiore la qualità delle altre sculture. Esse risaltano sullo sfondo di marmo rosso di Valpolicella, con il quale non fanno un tutto; disposte come sono ciascuna sul suo appropriato zoccolo, allargato da una

cornicetta sotto quella della Vergine. Si tratta di opere ben adat-



Fig. 6. — ANTONIO DA FIRENZE: Mausoleo di Spinetta Malaspina, particolare.

(Londra. — Museo Vittoria e Alberto).

tate al loro posto, ma condotte in modo da poter essere scolpite

non in luogo (fig. 7)¹. E sono queste le parti migliori del complesso; tali da non aver paragoni, non dico nel monumento Serego, ove tutto è d'un fare, ma nemmeno in altre sculture veronesi del gruppo toscano, gravitante intorno a Pietro Lamberti. È con costui che si possono fare convincenti paragoni, e con il suo principale collaboratore: Giovanni di Martino da Fiesole. Le faccie aggrondate dei Santi attorno alla Madonna, e specialmente quella del Battista, ricordano tanto gli Evangelisti del coronamento di San Marco quanto alcune figure del mausoleo del Doge Tomaso Mocenigo (cf. fig. 5).

Ora è anche il citato intervento, che ci porta finalmente in una classe più alta, a sanzionare con l'opera la fama che il Lamberti ebbe a Verona; fama difficilmente spiegabile senza qualche suo lavoro diretto, specie laddove l'importanza dei committenti lo esigeva.

Da quanto si è detto mi pare dunque si possa concludere che la felice individuazione di Antonio da Firenze, fatta dal Biadego, molto prima che si considerasse « in toto » il grande capitolo toscano del primo rinascimento a Venezia e nel Veneto, esce confortata da questa aggiunta veronese, che affianca bellamente il gruppo delle sculture del monumento Serego. Ne risulta anche chiarita la direttiva di Pietro Lamberti, accennata dalle stesse carte che permisero la detta individuazione. Che il « Petrus de Florentia » sia proprio il famoso caposcuola, dominatore a Venezia e non altri, dimostra la coincidenza fra l'ordinanza del giudice veronese, la quale permetteva ad Antonio il sequestro di certi beni del maestro a garanzia dei suoi crediti, anch'essa documentata dal

¹ Non v'è ragione di credere queste statuette aggiunte, innanzitutto perchè quattrocentesche al pari del resto, quindi non riferibili al rimaneggiamento del 1536, poi perchè non abbiamo notizie, da quanto diligentemente riferisce il Sandri di altre tombe Malaspina, da cui si potessero tanto convenientemente ricavare. Il loro gioco coloristico rispetto all'arca corroborava del resto la policromia largamente profusa sul mausoleo. Si veda DORINI, *loc. cit.*, pp. 350-351 e SANDRI, in Dorini, *loc. cit.*, pp. 492-493.

Biadego, con quella scoperta dalla Rigoni dell'avvenuto sequestro in suo nome a Padova di certi marmi lasciati dal Lamberti, da poco defunto.

È il groviglio delle opere e degl'interessi della fiorente bot-



Fig. 7. — PIETRO LAMBERTI e ANTONIO DA FIRENZE :
L'arca del Mausoleo di Spinetta Malaspina.

(Londra. — Museo Vittoria e Alberto).

tega, che aveva spinto i suoi rami da Venezia il più lontano possibile nella terraferma, a renderne non facile il chiarimento. Non è però inutile ascoltare, accanto alla parlata maggiore e migliore, quella del coro che la echeggia, a riprova di un dominio fra i più dimenticati ma fra i più gloriosi e fruttuosi dell'arte toscana.



Giorgio Weise - Repliche della Visitazione del Ghirlandaio nella scultura spagnola del Cinquecento.

Più ampio e più profondo che in nessun altro paese d'Europa è stato nella Spagna, all'epoca del Rinascimento, l'influsso artistico italiano. Sin dagli ultimi del Quattrocento incomincia a diffondersi la nuova corrente stilistica, sopraffacendo il gotico tardo di indirizzo fiammingo, che aveva prevalso fin allora. Nella scultura sono state le opere in pietra¹ a risentire prima dell'orientamento rinascimentale, perchè in più stretti rapporti coll'architettura e spesso eseguite da artisti di origine o di formazione italiana. La scultura in legno invece, rappresentata soprattutto dai famosi « retablos », complessi architettonici di vari piani, ornati di gruppi plastici e di bassorilievi, e che si elevano fino alla som-

¹ Cf. SALMI, *L'architettura del primo Rinascimento in Ispagna e gli influssi lombardi*, in *Atti del congresso di storia dell'architettura*, Milano 1939; WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen 1925-39, vol. IV, pp. 9-13.

mità dell'abside — la scultura in legno rimane più legata alla tradizione gotica e si mostra più restia ad accettare le nuove tendenze. Questo stesso fatto spiega d'altronde la parte preponderante, che a sua volta doveva essere riservata alla scultura in legno nell'evoluzione verso una interpretazione più libera degli influssi italiani e verso la loro trasformazione nel senso di uno scaturire di tendenze precorrenti il barocco. Già due o tre decenni dopo l'introduzione dei nuovi elementi stilistici, dal 1520 circa in poi, cambia l'atteggiamento della scultura rinascimentale in Spagna. Affermatosi nettamente il nuovo indirizzo artistico e trascorso un primo ventennio di adesione piuttosto passiva, si accusa dappertutto una reazione agli ideali classici ed alle tendenze più o meno paganeggianti del Rinascimento italiano, una reviviscenza dello spirito medievale e della forte tendenza ascetica e mistica, propria della razza. L'alta idealizzazione ed il senso di pacato e tranquillo ottimismo, tipico delle creazioni della fase classica del Rinascimento, si trasformano; i movimenti divengono più contorti e più forzati, i corpi più secchi e più smagriti; l'espressione psicologica prevale sulla bellezza e sull'armonia costruttiva; alla concretezza plastica si sovrappongono tendenze pittoriche con una interpretazione più libera e fluida delle forme. Alonso Berruguete, Diego de Siloe, Juan de Valmaseda, Isidro de Villoldo, Francisco Giralte, Juan de Juni e tanti altri maestri rappresentano nel modo più alto e caratteristico tale indirizzo prebarocco e nazionale della scultura spagnola, che venne a toccar il suo apogeo verso la metà del Cinquecento e che ha influito, per me indubitabilmente, anche sulla manifestazione di tendenze analoghe nella pittura, mistica e visionaria, del Greco.

Questa corrente prebarocca o manieristica, il suo staccarsi dagli influssi italiani ed il valore, che ha avuto nell'ambito della reazione generale contro le tendenze classiche, formano l'interesse più spiccato della scultura spagnola del Cinquecento. Sappiamo che vari maestri fra i suddetti furono in Italia e vi ricevettero gli elementi fondamentali della loro educazione artistica. Ma è raro il caso che ci sia permesso di rilevare in uno stesso soggetto iconografico l'indole e la profondità delle trasformazioni arretrate

dagli scultori spagnoli a modelli di provenienza italiana. Uno di quei pochi casi è rappresentato dalle repliche plastiche della Visitazione del Ghirlandaio, ora al museo del Louvre, che si trovano fra i materiali da me raccolti nel corso dei miei viaggi di esplorazione nel Centro e nel Nord della Spagna. Dobbiamo premettere, che il quadro del Ghirlandaio (fig. 1) appartiene all'ultimo periodo dell'attività dell'artista, che proviene dalla chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi in Firenze, e che porta dipinta nell'architettura del fondo la data 1491¹.

Perchè proprio questo quadro del Ghirlandaio abbia trovato tanta risonanza nella scultura spagnola, non riesco a spiegarlo. Anche la via, attraverso la quale si sono trasmessi i contatti, non si può indicare con sicurezza. Si potrebbe supporre che uno degli scultori educati in Italia e ritornati in patria nei primi decenni del Cinquecento abbia portato con sè, forse a mezzo di un disegno, lo schema generale e qualche particolare caratteristico della composizione. Fra gli scultori meglio conosciuti si potrebbe pensare a Diego de Siloe oppure ad Alonso Berruguete, del cui soggiorno a Firenze ed a Roma parla il Vasari e che ci ha lasciato proprio, come vedremo, una delle interpretazioni più geniali del tema ghirlandaiesco.

Come prima, in ordine cronologico, della serie di composizioni che esamineremo, si può collocare un'opera che si trova in stretta relazione con l'arte di Diego di Siloe. Si tratta di un gruppo della Visitazione², quasi a tutto tondo, che, insieme coll'Annunciazione ed il Presepe figura nella predella del retablo principale della famosa Cappella del Condestable, annessa alla cattedrale di Burgos. Sappiamo da documenti, scoperti in epoca recente, che questo retablo fu ideato in collaborazione da Diego de Siloe e da Filippo Vigarni, originario di Borgogna, e che era già terminato nel 1526³. Come propondo a credere, la parte maggiore della de-

¹ Cf. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, Vol. XIII, p. 100.

² Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. III, 1, fig. 205.

³ Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. III, 1, p. 98 e p. 133.

corazione plastica fu eseguita da uno scultore anonimo, che operava sotto la direzione dei due maestri sopradetti. L'influsso del Siloe e delle forme di carattere più sensibilmente rinascimentale



Fig. 1. — DOMENICO DEL GHIRLANDAIO: La Visitazione.
(Parigi. — Louvre).

da lui introdotte nella scuola di Burgos, si rivela chiaramente anche nell'atteggiamento stilistico del gruppo della Visitazione. Allo stesso tempo quest'ultimo accusa una somiglianza indubita-

bile colla composizione del Ghirlandaio. Santa Elisabetta s'inginocchia rispettosamente e la Madonna s'inchina a sollevarla; le due donne in accompagnamento sono state spostate dallo scultore verso il centro, in modo da formare un complesso più plastico e più raccolto. La disposizione delle figure su un unico piano si è trasformata in gruppo tridimensionale, sì che la dipendenza dal modello del Ghirlandaio risulta forse meno appariscente che negli altri esempi, di cui tratteremo.

Ugualmente alla sfera di Diego di Siloe appartiene un piccolo retablo plateresco, datato del 1546, che adorna l'altare della cappella funebre dei genitori del poeta Fray Luis de León, aggiunta alla nave sinistra della collegiata di Belmonte (Prov. di Cuenca) nella Nuova Castiglia. Non si conosce l'autore di quel retablo¹; ma dal carattere stilistico dei bassorilievi si possono stabilire stretti rapporti con una bottega che operava in questi decenni nella vicina Cuenca e che si trovava, a sua volta, in dipendenza da Diego de Siloe e dalla tradizione lasciata da lui a Burgos. Nove rilievi e gruppi plastici, inquadrati in scomparti di forma rettangolare, ne compongono la decorazione figurata. Nell'ordine inferiore si trovano, a destra ed a sinistra, due scene, concepite in modo quasi identico: la Visitazione (fig. 2) e l'incontro di S. Giovacchino e di Sant'Anna sulla Porta Aurea. La Visitazione rassomiglia al quadro del Ghirlandaio nei tratti essenziali della composizione. Il gruppo centrale è formato dalla Madonna e da Santa Elisabetta che si inginocchia dinanzi alla futura madre del Salvatore; due altre figure, in piedi ai lati, servono di cornice architettonica. Non solo il motivo di queste due donne laterali, ma ugualmente la disposizione del gruppo centrale, cioè il gesto, con cui si abbracciano le due madri, il profondo inchinarsi di Santa Elisabetta, la veduta di profilo leggermente spostata: tutto accusa, ancora di più che nell'opera precedente, dei rapporti inconfondibili colla composizione del Ghirlandaio, rapporti, che ne sembrano confermare l'influsso piuttosto che di altre raffigurazioni

¹ Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. IV, p. 21 e fig. 71 e 79-82.

dello stesso tema, a cui si potrebbe pensare a prima vista¹. Gli stessi elementi compositivi sono stati usati dallo scultore del retablo di Belmonte anche per la scena corrispondente dell'incon-



Fig. 2. — ARTE PLATERESCA: La Visitazione, particolare di « retablo ».

(Belmonte. — Collegiata).

tro dei genitori della Madonna. Anche in questo bassorilievo² i

¹ Cf. la Visitazione dell'Albertinelli agli Uffizi, il famoso gruppo pistoiese di Andrea della Robbia oppure la Visitazione del Sodoma, dipinta nell'Oratorio di S. Bernardino a Siena. Anche la rappresentazione del tema, che si trova fra gli affreschi del Ghirlandaio in S. Maria Novella, non può aver servito da modello. Mancano in essa le due ancelle laterali ed è diversa la positura di S. Elisabetta.

² Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. IV, fig. 81.

due personaggi principali si abbracciano con un impeto di intensa drammaticità e sono pure inquadrati da due figure di domestici, che servono di limite tettonico. Come in altri casi in seguito, troviamo adottato lo stesso schema della Visitazione anche per la scena analoga dell'Incontro sulla Porta Aurea.

Il corso generale dello sviluppo artistico è identico in tutta la Spagna nel secondo quarto ed intorno alla metà del Cinquecento. Il nostro tema in simile redazione lo ritroviamo nella Vecchia Castiglia in un retablo della chiesa parrocchiale di S. Miguel in Ampudia, piccola borgata della provincia di Palencia. Fra i cinque bassorilievi¹, che attorniano l'immagine centrale della Madonna, uno rappresenta la Visitazione (fig. 3) in modo ugualmente dipendente dallo schema del Ghirlandaio. Forse ancora maggiore intensità drammatica anima le figure principali nel loro incontro. Più lineare e più fluido è l'ondeggiare dei panneggi che accompagna, con ritmo autonomo, l'attrazione tormentata dei due corpi. Anche le figure laterali partecipano della tendenza generale d'esaltazione di movimento. Già nel terzo volume della mia « Spanische Plastik »² ho accennato alle strette relazioni che corrono fra i rilievi di questo retablo e la decorazione scultorea che adorna la parte superiore degli stalli corali dei frati laici nella Certosa di Miraflores vicino a Burgos³. Furono lavorati, gli stalli, nel 1558 da Simon de Bueras, rammentato come architetto e scultore della cattedrale di Burgos dal 1550 in poi. Le scene del retablo di Ampudia, e fra di esse anche la Visitazione, si ripetono a Miraflores (fig. 4) in un modo quasi identico. Ma c'è maggior valore artistico, movimento lineare più energico, espressione psicologica più intensa nei bassorilievi del maestro di Burgos, l'opera sua più importante e nello stesso tempo una delle ultime affermazioni della corrente prebarocca nell'antica metropoli della Vecchia Castiglia.

Intenzionalmente abbiamo esaminato prima dei lavori plastici,

¹ Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. III, 1, fig. 265-67.

² pag. 164.

³ Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. III, 1, pp. 161-64 e fig. 260-70.

di cui si conosce la data. Purtroppo mancano gli elementi per fissare cronologicamente la opera più personale e più raffinata, che fa



Fig. 3. — ARTE PLATERESCA: La Visitazione, particolare di un « retablo ».

(Ampudia. — Chiesa di S. Miguel).

parte della nostra collana di repliche della Visitazione del Ghirlandaio. Dopo aver dato le prime affermazioni di un valore artistico eccezionale nelle sculture eseguite a Valladolid e nei suoi din-

torni, Alonso Berruguete, il capo della scuola prebarocca del Nord



Fig. 4. — SIMON DE BUERAS: La Visitazione,
particolare degli stalli corali dei frati laici.
(Burgos. — Certosa di Miraflores).

della Spagna, fa la sua apparizione a Toledo, chiamato a lavorare, negli anni 1539-1542, i bassorilievi che decorano i postergali della

parte destra degli stalli corali della cattedrale¹. Fino all'ultima opera, il famoso sepolcro del cardinale Tavera, appena terminata la quale morì (1561), Berruguete, in tutto il secondo periodo della



Fig. 5. — ALONSO BERRUGUETE: La Visitazione,
particolare di un « retablo ».

(Toledo. — S. Ursula).

sua vita, ebbe a Toledo il centro della sua attività artistica. In

¹ Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. III, 2, pp. 289-90 e Vol. IV, p. 27.

quei due decenni, fra il 1540 ed il 1561, probabilmente in epoca più vicina alla prima data, dobbiamo fissare il Retablo della Visitazione, che si trova nella modesta chiesa toledana delle monache di Santa Ursula. Benchè non lo attestino documenti, questa opera nella sua parte scultorea è ritenuta da tutti gli studiosi creazione originale del Berruguete¹. È un retablo composto di tre scomparti dipinti nella sua parte inferiore, cui sovrasta il gruppo plastico della Visitazione (fig. 5), coronato a sua volta da una Madonna con due angeli ai lati². Con figure quasi a tutto tondo il gruppo della Visitazione sembra disposto dinanzi ad una specie di porta. La composizione, caratterizzata dalla veduta quasi di tre quarti dei personaggi principali, dall'inginocchiarsi di Santa Elisabetta e della distribuzione delle figure laterali, si riallaccia essa pure allo schema ideato dal Ghirlandaio. Ma quanta originalità nell'intenso impeto drammatico e nel ritmo ondulante dei movimenti, nella delicata sensibilità delle mani, nel fluttuare dei morbidi panneggi! Anche i differenti rapporti di grandezza fra le figure, come il numero accresciuto e la disposizione più libera dei personaggi secondari, dimostrano un grado maggiore di indipendenza artistica. Nonostante che attinga sempre allo stesso modello, riconoscibile anche in questo caso, la Visitazione del Convento di Santa Ursula rimane una delle creazioni più mature e più caratteristiche del Berruguete e dimostra al massimo grado la trasformazione operata dalla scultura spagnola sugli elementi rinascimentali di origine italiana.

Certe analogie coll'opera precedente presenta la lunetta (fig. 6) di una porta in legno, datata 1538, che esiste nel chiostro della cattedrale di León. Per stile questo rilievo si avvicina agli stalli corali del convento di S. Marcos nella stessa città, intagliati fra il 1537 ed il 1542 da un gruppo di scultori con a capo Guillén Donzel, artista di origine francese, a cui dal Gómez Moreno viene

¹ Cf. ORUETA, *Berruguete y su obra*, Madrid 1917; WEISE, *op. cit.*, Vol. IV, p. 25.

² Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. IV, fig. 108.

attribuita anche la porta in questione¹. Soltanto le due figure centrali, tralasciate le accessorie, trovano luogo in questa lunetta, ideate con un fluire dei panneggi e con una drammaticità esagerata di movimenti, che ricordano la Visitazione del Berruguete. Ma già la corrente prebarocca stava per oltrepassare il suo punto di massimo sviluppo. Il soggettivismo nella interpretazione dei temi for-



Fig. 6. — ATTRIBUITO A GUILLÉN DONZEL:
La Visitazione, lunetta di una porta.
(León. — Cattedrale).

niti dalla tradizione iconografica cristiana, la ricerca di movimenti esagerati e di espressione forzata, il carattere pittorico prevalente sul senso plastico: tutto ciò stava per scomparire sotto l'impulso di un ritorno ad una interpretazione più esatta dei temi tradizionali e ad uno stile più composto e più plastico, avverso ad ogni esagerazione individualistica e ad ogni alterazione del naturale. Sin dalla metà del secolo XVI, sin dai primi anni del regno di Filippo II, che segnano l'affermarsi dello spirito severo della controriforma, si

¹ Cf. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, pp. 298-99; WEISE, op. cit., Vol. III, 2, pp. 316-22.

manifesta questa reazione intesa a respingere tutte le eccentricità del prebarocco. I rappresentanti di tale indirizzo sono in prima linea i cosiddetti « Romanisti », il cui stile, di indole piuttosto classicheggiante e monumentale, domina in tutta la scultura spagnola della seconda metà del Cinquecento¹. Ma anche dove non si riscontra quella nuova penetrazione di elementi provenienti dalla fase classica del Rinascimento italiano, come si verificava coi romanisti, si manifesta il predominio delle stesse tendenze. Anche questo secondo tempo dello sviluppo della scultura cinquecentesca spagnola possiamo illustrarlo con un certo numero di repliche del nostro tema.

Opera di Juan de Ancheta, secondo il Gómez-Moreno², o di qualche altro scultore romanista, di cui si trovano dei lavori a Zaragoza ed in altre città di Aragona e della Navarra, deve essere il retablo lapideo della Capilla de la Trinidad, annessa al collaterale settentrionale della cattedrale di Jaca. Dai documenti pare risultare che nel 1575 quel retablo era già terminato³. Fra i bassorilievi, che adornano lo zoccolo, si trova la scena della Visitazione (fig. 7), recante questa volta in luogo delle ancelle i due mariti. Il gruppo delle donne, anche se invertito, accusa sempre l'influsso della Visitazione del Ghirlandaio. Rimane tipico il gesto dell'abbraccio, il profondo inchinarsi ed altrettanto la veduta quasi di terzo della madre del Battista. Nelle figure si osserva la nuova idealizzazione eroica, fissata dal Sansovino, e prevale un senso piuttosto plastico e monumentale. Sono scomparsi soprattutto l'ondeggiamento lineare ed il fluire pittorico dei panneggi, lasciando il campo ad una rappresentazione più corporea e più adeguata alla realtà.

La stessa evoluzione verso un'ideale più classico e più severo, che scorgiamo in questo retablo di origine romanista, la tro-

¹ Un primo accenno all'attività artistica svolta dai Romanisti nella Spagna settentrionale ho dato in *Spanische Plastik*, Vol. II, pp. 217-296.

² Cf. GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España*, Firenze-Barcelona, 1931, p. 87.

³ Cf. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 87; S. G. DE P. A., *Guia del viajero en una visita a la catedral de Jaca*, Valladolid 1906, p. 21.



Fig. 7. — ATTRIBUITO A JUAN DE ANCHETA: La Visitazione.
(Jaca. — Cattedrale).



Fig. 8. — FRANCESCO GIRALTE: L'incontro di S. Gioacchino e S. Anna.
(Colmenar Viejo. — Chiesa parrocchiale).

viamo, in ugual modo, nei lavori che derivano dalle scuole già stabilizzatesi nella Spagna al momento in cui prevalsero le tendenze prebarocche e manieristiche. Una opera tarda di Francesco Giralte, l'autore del famoso retablo della Capilla del Obispo a Madrid, disgraziatamente distrutto, è il monumentale retablo dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Colmenar Viejo (Prov. di Madrid), retablo, in cui il maestro già vecchio lavorò parte della plastica fino a che non lo colse la morte nell'anno 1576¹. Il bassorilievo dell'Incontro di S. Giovacchino e di Sant'Anna (fig. 8), collocato fra le storie dello zoccolo, rappresenta bene l'indirizzo generale delle sculture di questo retablo. L'arte del Berruguete e degli altri maestri, che furono a capo della corrente manieristica e prebarocca, è stata soppiantata da un'interpretazione più composta e dignitosa, più conforme alla norma iconografica, immune da ogni esaltazione e prevaricazione soggettiva. Questo atteggiamento corrisponde alle due principali esigenze del programma artistico della controriforma: cioè aderenza e chiarezza da un lato; dall'altro dignitosa gravità. Se anche arricchito di un numero più grande di figure accessorie e se anche il tema sia quello di un altro incontro, il bassorilievo del Giralte rivela sempre le sue relazioni colla composizione che il Ghirlandaio aveva fissato nel quadro del Louvre. Una certa rassomiglianza forse si potrebbe constatare anche con l'Incontro sulla Porta Aurea, dipinto dal Luini, che si trova oggi alla pinacoteca di Brera; nel quale però manca l'ordinamento simmetrico delle figure secondarie e anche la veduta spostata dal profilo, tratti che sembrano specificamente additare l'influsso del Ghirlandaio.

Ci fa ritornare ancora una volta sul tema della Visitazione un altro grande retablo che appartiene al periodo dell'attenuarsi del soggettivismo e della violenza prebarocca. Da Pedro Martinez de Castañeda, allievo diretto del Berruguete, è stato eseguito dal 1574 al 1588 l'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Sonseca nella provincia di Toledo². In complesso le statue ed

¹ Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. IV, pp. 36-37 e fig. 174-182.

² Cf. WEISE, *op. cit.*, Vol. IV, pp. 37-38 e fig. 183-88.

i bassorilievi di questo retablo accusano ancora chiaramente il sopravvivere dei tipi e di altre particolarità stilistiche proprie della scuola del Berruguete. Ma anche qui tutto è divenuto molto più

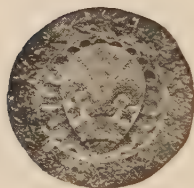


Fig. 9. — PEDRO MARTINEZ DE CASTAÑEDA: La Visitazione.

(Sonseca. — Chiesa parrocchiale).

tranquillo, più regolare e classico. Il rilievo della Visitazione (fig. 9), che possiamo prendere come esempio, è ritornato ad una interpretazione semplice e chiara dello schema ghirlandaiesco.

Lascia da parte tutte le esagerazioni espressive e drammatiche; rappresenta il panneggio senza svolazzi decorativi. Superato l'intermezzo prebarocco prevale di nuovo una concezione che corrisponde molto di più alle tendenze iniziali del Rinascimento ed allo spirito che aveva animato il quadro del Ghirlandaio. Si avvicina quest'ultima opera della nostra serie al primo gruppo plastico, da cui abbiamo preso le mosse, ed al suo carattere più conforme all'indirizzo classico del Rinascimento. Oltre ad avere individuato l'influsso di un determinato modello di origine italiana, la nostra indagine è valsa forse a darci nello stesso tempo una rapida visione della corrente principale che domina lo sviluppo della scultura spagnola nel Cinquecento.





Vera Daddi Giovannozzi - Di alcune incisioni dell'Apparato per le Nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena.

Vi è un lato minore dell'attività artistica del Cinquecento fiorentino che sfugge quasi completamente alla nostra conoscenza diretta. Alludo a quell'insieme di decorazioni provvisorie, per matrimoni principeschi ed altri festeggiamenti, che assumono in questo periodo un'importanza particolare anche in relazione al contemporaneo sviluppo della scenografia.

Per lo più manca oggi il modo di farsi un'idea dell'aspetto di queste opere effimere. Le varie descrizioni a stampa, pur numerose e dettagliate, ben di rado sono illustrate da incisioni, quando lo siano queste sono spesso mancanti e gli esemplari completi sono ormai assai rari.

D'altra parte, tali manifestazioni dovettero rispondere perfettamente al gusto del tempo, come appare dal tono delle descrizioni, dai ricordi in diari dell'epoca, dal fatto che vi si tenessero occupati per lunghi periodi gli artisti migliori della città. È perciò doppiamente interessante ogni documento, incisione

o disegno, che ci permetta di ricostruire l'aspetto di qualcuno degli Apparati.

L'esempio più noto, se non il più importante, è l'Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria nel 1565, anche perchè uno dei meglio documentati, non solo attraverso le descrizioni di occasione, ma specialmente attraverso il ricchissimo carteggio vasariano, recentemente arricchito dagli schizzi di un taccuino del Borghini, riproducenti sommariamente i singoli archi trionfali¹.

Ma risonanza anche maggiore nella letteratura e nell'arte ebbero le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589; per questa circostanza anzi i documenti non mancano, anche se non sono molto noti.

Vi è la descrizione del Gualterotti, della quale esistono alcuni esemplari completi delle loro incisioni², vi sono poi numerose altre incisioni, una raccolta delle quali — 23 di Orazio Scarabelli e 6 di Epifanio d'Alfiano — datate al 1592, ho visto nel Gabinetto Disegni e Stampe al Metropolitan Museum di New York. Di queste una parte si riferisce alla decorazione della

¹ Vedi, F. MELLINI, *Descrizione dell'Entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*, Firenze, Giunti 1565; G. B. CINI, *Descrizione dell'Apparato etc.*, in appendice alle Vite del Vasari, ed. Milanesi, VIII, 521; *Das literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. II, München 1930; P. GINORI-CONTI, *L'Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria*, Firenze, Olschki, 1936.

² R. GUALTEROTTI, *Descrizione del regale Apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena moglie del Serenissimo D. Ferdinando Medici III Granduca di Toscana*, Firenze, Padovani, 1589. Il volume contiene la descrizione della decorazione della città ed è corredato di numerosissime incisioni che riproducono ciascun arco in pianta ed alzato, i singoli quadri, le sculture. Un esemplare, completo delle sue incisioni, ho veduto nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, un altro al Gab. Dis. e Stampe del Metropolitan Museum di New York.

La bibliografia delle feste che si svolsero in questa occasione è assai ampia; vedi in proposito lo studio del Warburg pubblicato in *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, 1895, articolo ristampato poi nel volume degli scritti del Warburg.

città, come da confronto con le analoghe illustrazioni del libretto del Gualterotti, mentre le altre sono da porre in relazione con rimanenti feste, la Sbarra e la Naumachia nel cortile di Palazzo Pitti, la Caccia in Piazza Santa Croce, la Mascherata dei Fiumi, la Commedia e gli Intermezzi inscenati dal Buontalenti nel Teatro Mediceo degli Uffizi¹.

Intendo limitarmi qui alla parte che riguarda la decorazione della città².

Ho scelto le incisioni dello Scarabelli a preferenza di quelle del libro del Gualterotti, perchè se queste eseguite contemporaneamente all'Apparato, forse riprese direttamente dai disegni dei vari artisti, hanno il vantaggio di una più sicura esattezza, le altre eseguite a distanza di tempo sono in complesso abbastanza fedeli alla descrizione del Gualterotti, derivano indubbiamente dalle prime, ed inoltre per l'esecuzione più dettagliata (ad es. vengono accennati nelle architetture anche i soggetti dei quadri, mentre le incisioni del libretto lasciano per lo più le inquadrature in bianco e le tele sono riprodotte a parte) ci possono meglio dare un'idea dell'effetto delle varie opere.

L'Apparato del 1589 segue nelle linee essenziali lo schema

¹ Il volume di incisioni del Metropolitan Museum (Print Room, Dick Fund 31.72.5) reca un'erronea indicazione, manoscritta all'interno della legatura, secondo la quale le incisioni stesse si riferirebbero a feste per il Battesimo di Cosimo II nel 1590.

Le prime sette, qui pubblicate, sono raccolte nel volume non secondo l'ordine del Gualterotti e l'itinerario del corteo (Porta al Prato, Ponte alla Carraia, Canto ai Carnesecchi, Duomo, Via del Proconsolo, Canto agli Antellesi, Palazzo Vecchio), ma alla rinfusa, aprendosi la serie con quella a fig. 9 perchè sembrò forse la più adatta come frontispizio.

Le rimanenti incisioni si riferiscono alle varie feste, due di queste anzi sono già note e pubblicate dal Warburg da esemplari esistenti nella Biblioteca Marucelliana a Firenze.

² Il materiale che si riferisce alle altre feste, rispecchia quasi esclusivamente l'opera del Buontalenti che si riservò questa parte più spettacolare dei festeggiamenti e inquadrandosi meglio nell'attività di questo artista troverà posto in uno studio in corso sul Buontalenti scenografo.

ed in parte l'itinerario di quello del 1565¹: si scelgono per lo più gli stessi luoghi per l'erezione degli archi trionfali, ispirati ai medesimi concetti allegorici elaborati dal Borghini nel 1565. Si può dire infatti che le fatiche dell'erudito Priore degli Innocenti non andarono perdute, in quanto sulla base della sua complicata « invenzione » si venne formando un repertorio appropriato di allegorie, una serie di modalità adottate nelle varie occasioni, con maggiore o minor magnificenza, a seconda delle circostanze.

Nel 1589 è Niccolò Gaddi che ha il compito di rielaborare ed aggiornare lo schema del Borghini.

A capo degli artisti impiegati nel 1565 era il Vasari, il quale anzi assunse quasi tutto l'onere della parte architettonica dell'apparato, poichè disegnò tutti gli archi, meno quello della Porta al Prato, dell'Allori e quello del Canto ai Carnesecchi, di Vincenzo de' Rossi. Nell'89 alla direzione artistica dell'apparato sembra vi sia stato il Buontalenti, il quale però, tutto preso dai preparativi per le altre feste, non risulta si sia occupato per niente della decorazione della città.

L'ingresso del corteo principesco che condusse in Firenze Cristina di Lorena avvenne in forma solenne a Porta al Prato, come per Giovanna d'Austria nel 1565, e la decorazione di questa fu anche questa volta particolarmente curata. L'autore è il medesimo del 1565, l'Allori, coadiuvato dal gruppo numeroso dei suoi scolari ed aiuti².

Le pitture rappresentano episodi vari della storia di Firenze, mentre sull'arco di ingresso l'Allori dipinge Firenze accompagnata

¹ L'unica variante introdotta in questo è l'ingresso in Piazza della Signoria che nel 1589 avviene dal Canto agli Antellesi, invece che da Piazza S. Firenze.

² Per maggior brevità ho riunito le incisioni non secondo l'itinerario percorso dal corteo, ma secondo gli artisti che furono autori dei vari archi trionfali.

Per quanto riguarda le singole pitture, statue, etc. che adornavano questo e gli altri archi trionfali, vedi la dettagliata descrizione del Gualterotti.

dai suoi rioni; sul coronamento ai lati della porta le statue delle maggiori città del granducato accompagnate ciascuna dai suoi fiumi.

Dal punto di vista architettonico, nel 1565 l'antiporto era assai più semplice, come dalla pianta del Borghini: questa fu forse leggermente modificata nell'esecuzione, se si deve prestar fede a un disegno in un taccuino di appunti di anonimo nella Biblioteca Comunale di Siena¹, dove le ali laterali hanno un andamento obliquo. Si tratta di uno schizzo rapido della parte sinistra dell'antiporto, facilmente identificabile per la precisa rispondenza alle descrizioni ed è interessante in quanto il Borghini ci dà solo la pianta di questa parte della decorazione (fig. 1).

Nel 1589 l'Allori riprende e sviluppa in senso monumentale la stessa idea del 1565 e le ali antistanti la porta si ampliano a formare un ottagono adorno di statue e pitture, concluso nelle due testate che fiancheggiano l'apertura anteriore (fig. 2).

In questo « tempio » come lo chiama il Gualterotti avvenne l'incoronazione della nuova Granduchessa ricevuta dalla nobiltà e dal clero fiorentino al completo.

È da notare rispetto al 1565 il mutato indirizzo stilistico: l'opera ha un carattere nettamente buontalentino, sia nella scelta

¹ A Siena nella Biblioteca Comunale (Cod. Misc. L. IV. 10, cc. 10-24) un taccuino di anonimo contiene appunti architettonici vari, in parte identificabili; dettagli dell'abside michelangiolesca di S. Pietro (c. 15 v.) un soffitto della Domus Aurea (c. 11), uno dei palazzi Capitolini (c. 10), l'Udienza del Salone dei Cinquecento in Pal. Vecchio (vedi *Rivista d'Arte*, 1931 pag. 239) e lo spartimento del soffitto vasariano della sala (c. 16 v.); vari fogli copiati dal trattato di Architettura del Palladio (cc. 23, 24). Vi sono poi schizzi di varie parti dell'Apparato del 1565: a c. 15 la decorazione del portale di Palazzo Vecchio, a c. 16 (fig. 1) insieme ad uno schizzo della porta delle Suppliche, ad uno della lanterna della Sagrestia Nuova di S. Lorenzo, vi è uno schizzo dell'Arco a Piazza S. Firenze e in alto a sinistra una fiancata dell'antiporto a Porta al Prato.

del bugnato, di per sè atto ad accentuare l'effetto pittorico, sia

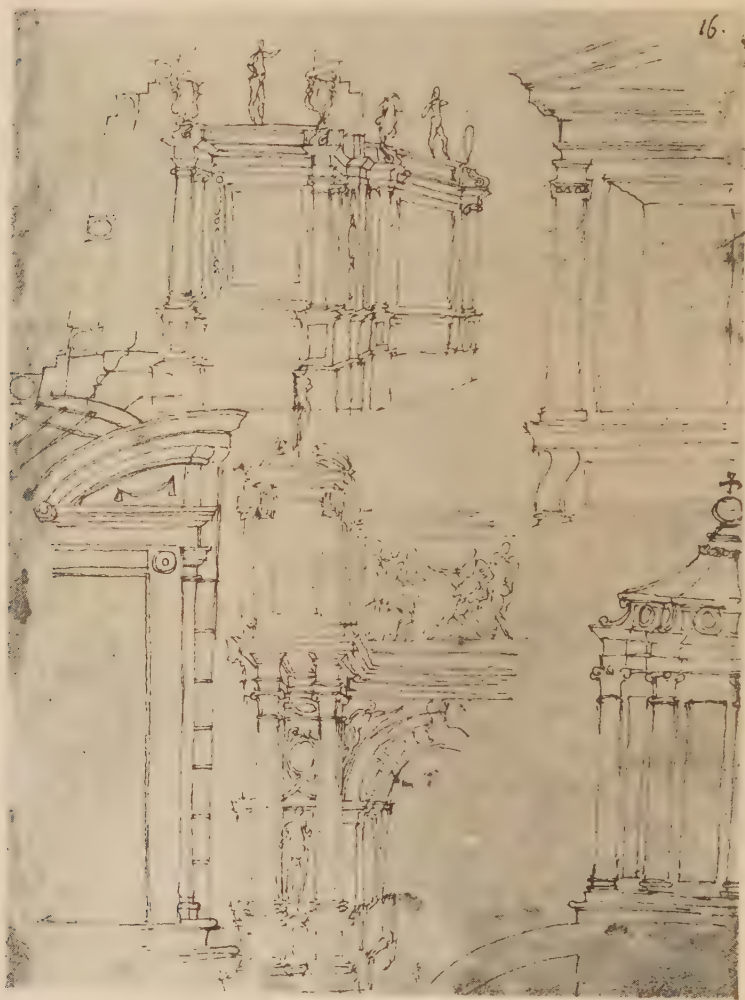


Fig. 1. — ANONIMO DEL XVI SEC.: Pagina di taccuino
con disegni architettonici.
(Siena. — Biblioteca Comunale).

nella decorazione, conchiglie, mascheroni, panneggi, cartigli, etc.,

che richiamano vivamente al linguaggio proprio del Buontalenti, artista predominante a Firenze in questi anni.

Per importanza ed accuratezza di esecuzione sembra che questo sia stato l'ornamento principale della città e la soluzione trovata dall'Allori (si tenga presente la necessità di creare un luogo relativamente chiuso per inquadrare la cerimonia che vi si

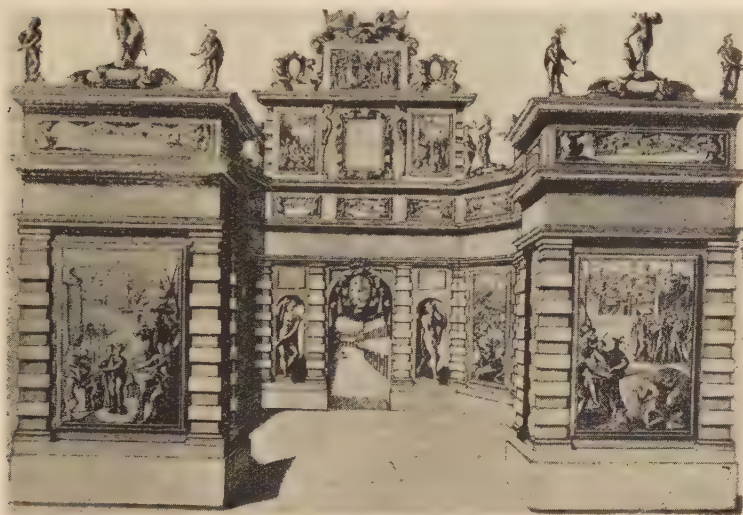


Fig. 2. — ALESSANDRO ALLORI: Decorazione di Porta al Prato (da un'incisione di Orazio Scarabelli).

doveva svolgere) ebbe tanto successo che la ritroviamo ripetuta nel 1608 per le nozze di Cosimo II e Maddalena d'Austria.

L'artista che ha la parte principale nell'apparato è il Dosio, autore secondo il Gualterotti dello scenario al Ponte alla Carraia, della decorazione del Portale di Palazzo Vecchio e infine, secondo un preciso documento dell'Archivio mediceo¹, della decorazione della facciata del Duomo.

¹ In un Libro Debitori e Creditori dell'Archivio Mediceo (Archivio

Al Ponte alla Carraia la soluzione è la medesima di quella escogitata dal Vasari: anche il Dosio addossa al Palazzo Ricasoli la parte centrale del suo prospetto, ma i due sbocchi, sul Lungarno e su Via della Vigna, non sono chiusi a simulare due portali, come aveva fatto il Vasari, poichè, ci dice il Gualterotti non si volle impedire dalla parte dell'Arno la vista dei palazzi oltre il



Fig. 3. — G. A. DOSIO: Decorazione al Ponte alla Carraia
(da un'incisione di Orazio Scarabelli).

fiume e dello sfondo di colline. Come nel 1565, di rimpetto al ponte la decorazione si conclude in una prospettiva che finge una strada. Insomma la disposizione generale è precisamente quella del Vasari. L'incisione (fig. 3) riproduce il centro e la parte de-

di Stato, Firenze, Mediceo, Depositeria, f. 416, c. 17) troviamo il Dosio creditore « *per l'Architettura fatta per l'Apparato della facciata di S. Maria del fiore et altre fatiche* ».

stra dell'insieme: è da notare un certo allontanamento dalla pianta riportata dal Gualterotti, poichè in questa i due quadri laterali sono collegati al corpo centrale da ali oblique e quindi avanzano meno rispetto ad esso. L'incisore poi ignora il muro del palazzo dietro il prospetto architettonico (l'edicola centrale rimaneva di



Fig. 4. — G. A. Dosso: Decorazione del portale di Palazzo Vecchio (da un'incisione di Orazio Scarabelli)

poco al di sotto del tetto del palazzo) e vi immagina uno sfondo di cielo che nell'opera è suggerito anche dal quadro centrale del Gamberucci, rappresentante Caterina de' Medici ed i maggiori principi di Casa Medici, con le sue architetture prospettiche che si sviluppano in profondità su uno sfondo atmosferico: dettaglio che entusiasma il Gualterotti, il quale lo interpreta proprio come un inganno inteso a far dimenticare la presenza della muraglia retrostante. L'arbitrio dell'incisore appare dunque abbastanza

giustificato ed è conferma di quanto fosse sentito il valore scenografico di queste composizioni.

Ritroviamo il Dosio nel Portale di Palazzo Vecchio (fig. 4), opera tanto più sobria del portale costruito nel 1565. Proprio il confronto con la libertà e la fantasia decorativa del Vasari pone in risalto qui come nell'opera precedente di questo architetto, il di-



Fig. 5. — G. A. DOSIO: Decorazione della facciata di S. Maria del Fiore (da un'incisione di Orazio Scarabelli).

segno piano, lineare, senza sovrapposizioni o enfatiche ripetizioni, che può apparire talvolta persino povero. Tale lo giudicava certamente il Gualterotti, che conserva nei suoi riguardi un riserbo insolito, quasi giudizio negativo, in mezzo alle lodi iperboliche tributate ad altri.

La riprova di questo atteggiamento dello scrittore verso l'artista si ha con la decorazione della facciata del Duomo (fig. 5), per la quale il Gualterotti non nomina il Dosio, mentre si preoc-

cupa di ricordare tutti gli autori delle varie pitture, statue etc.; l'omissione appare assai strana, ma può forse trovare una spiegazione nei precedenti dell'opera.

Nel 1565 il Vasari si era dovuto limitare a decorare la porta maggiore del Duomo perchè esisteva ancora l'antica facciata incompiuta. Nel 1587 si era giunti alla demolizione di questa

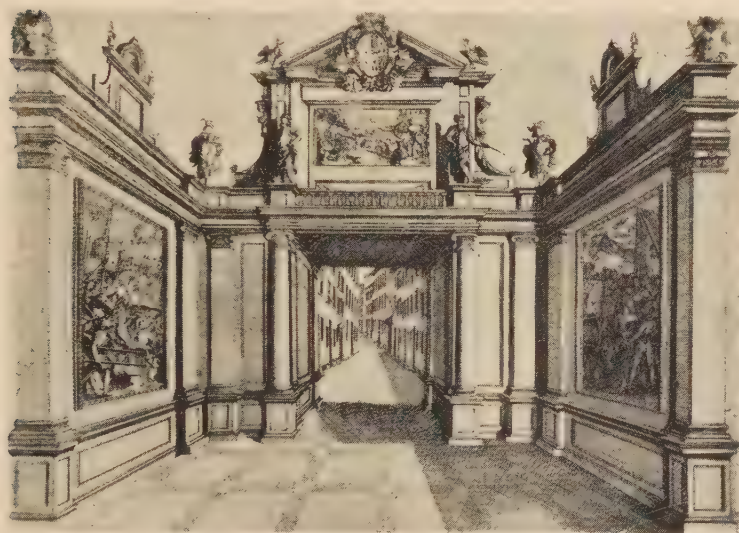


Fig. 6. — SANTI DI TITO: Decorazione al Canto dei Carnesecchi
(da un'incisione di Orazio Scarabelli).

nell'intento di innalzarne una nuova. Oltre al Buontalenti, l'artista favorito del Granduca, solo il Dosio ottenne di fare un modello per la nuova facciata. Non si giunse allora ad una decisione, sia per la repentina morte di Francesco I sia perchè i pareri erano assai divisi. Modelli e progetti si andarono moltiplicando durante il granducato di Ferdinando I e dopo senza alcun risultato concreto ¹.

¹ Vedi, *I modelli dei sec. XVI e XVII per la facciata di S. Maria del Fiore*, in *l'Arte*, 1936, p. 33.

Questa decorazione occasionale della parte inferiore della facciata, affidata nel 1589 proprio al Dosio, quando dovevano



Fig. 7. — SANTI DI TITO (?): Disegno di architettura.
(Firenze. — Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe).

essere assai vive le discussioni sui vari modelli, ha quindi, dato il particolare momento, un valore quasi polemico e proba-

bilmente dispiacque al Gualterotti, legato al Buontalenti, del quale aveva spesso celebrato l'opera¹.



Fig. 8. — SANTI DI TITO (?): Disegno di architettura.
(Firenze. — Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe).

Del resto, anche a parte il preciso documento di archivio,

¹ Il Gualterotti sembra essere stato il letterato di Corte del Granduca Francesco I. Nel 1579 pubblica una descrizione della Villa di Pratolino

che ci permette di restituire al Dosio la decorazione della facciata, è facile rilevare la perfetta concordanza fra questa e le architetture note di lui, come il modello della stessa facciata etc., nelle forme architettoniche semplici e precise, nel repertorio decorativo trattato con mano misurata. Caratteristico mi pare il mantenere la decorazione in campi nettamente delimitati, la-

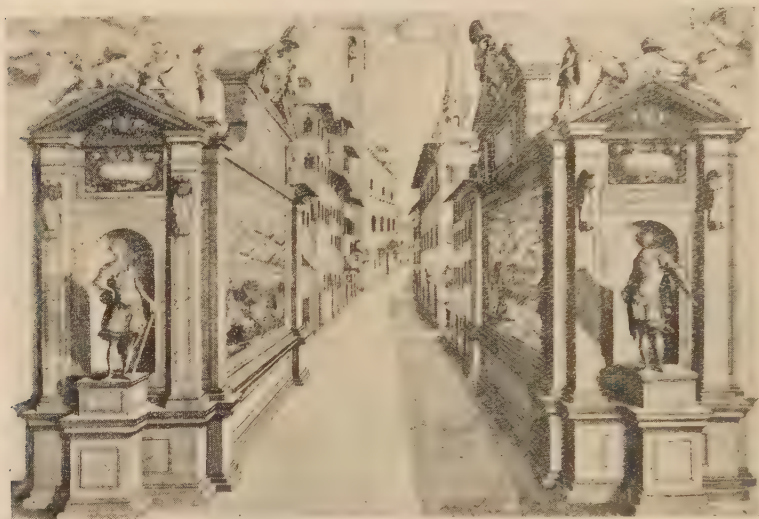


Fig. 9. — TADDEO LANDINI: Decorazione all'imbocco di Via del Proconsolo (da un'incisione di Orazio Scarabelli).

sciando libero e lineare lo svolgimento delle linee architettoniche principali.

Troviamo Santi di Tito autore dell'Arco al Canto ai Carnesecchi (fig. 6) dedicato alle glorie di Casa Lorena, della quale si vedono gli emblemi negli alcioni ai lati del frontale. La mano leggera del pittore-architetto è evidente nel moderato aggetto delle paraste, che si può ben rilevare anche nella pianta del-

che il Buontalenti stava conducendo a termine (*Le vaghezze di Pratolino*, Giunti, 1579) ed è anche autore di una descrizione delle feste per il matrimonio di Francesco de Medici e Bianca Cappello (Giunti, 1579).

l'arco riportata dal Gualterotti. Conosciamo Santi di Tito architetto in opere, con la semplicità delle quali può ben accordarsi questa, in cui i dettagli decorativi sono mantenuti volutamente in tono minore, per lasciare predominare le grandi pitture. Queste furono quasi tutte eseguite da lui stesso ed ebbero a soggetto storie di Goffredo di Buglione nei vari episodi della guerra



Fig. 10. — TADDEO LANDINI: Decorazione al Canto degli Antellesi (da un'incisione di Orazio Scarabelli).

in Terra Santa e fatti di altri personaggi celebri di Casa Lorena.

Mi sembrano molto interessanti a questo proposito due disegni degli Uffizi, ambedue rappresentanti un arco trionfale, il primo dei quali, anche per l'accento alla pianta, affine a quella riportata dal Gualterotti, si direbbe proprio uno studio per l'opera di Santi di Tito, il secondo mi pare della stessa mano (vedi ad es. il modo di segnare le statue sul frontone), mentre la struttura architettonica è più monumentale, l'ordine unico di grandi colonne scanalate ha un'intonazione più classicheggiante, di eco palladiana, le ali laterali si svolgono ad arcate, probabilmente destinate ad accogliere statue o quadri (figg. 7, 8).

Resta tuttavia dubbio per mancanza di raffronti precisi se i due disegni siano di mano dello stesso Santi di Tito, primi pensieri per la decorazione affidatagli.

All'imbocco di Via del Proconsolo è lo scultore Taddeo Landini che riprende la disposizione ideata dal Vasari per l'imbocco di Borgognissanti, con due nicchie che fanno testata verso la piazza, congiunte ciascuna ad un gran quadro prospiciente la via. Il Landini è autore delle statue e dell'architettura « *tutta convertita in capricci* » come dice in tono ammirativo il Gualterotti che per questo artista dimostra particolare entusiasmo (fig. 9).

Già qui, ma ancor più nell'Arco al Canto degli Antellesi, dedicato ai personaggi celebri di Casa Medici (fig. 10), l'architettura e la decorazione prevalentemente scultorea hanno forme che richiamano in modo generico piuttosto all'ambiente romano del Fontana e del Della Porta, dal quale il Landini proviene, poichè a Roma fu attivo dal 1581 al 1585, prima di venire a Firenze. Il Landini ci è noto solo come scultore, della sua attività di architetto, della quale si ha notizia a Roma, dopo il soggiorno fiorentino, manca qualsiasi opera.

La pubblicazione di queste incisioni mi sembra possa riuscire interessante, come contributo alla conoscenza di vari artisti, dei quali ci evocano opere non note e tipiche del gusto e del tempo loro.

All'Apparato del 1565 l'attività preponderante del Vasari impresse senza dubbio una spiccata unità stilistica, evidente anche nei sommari schizzi del Borghini, che fanno davvero rimpiangere la perdita degli esemplari vasariani, poichè questo compito architettonico-decorativo dovette ben adattarsi alla vena dell'artista.

Nell'89, mentre lo schema generale è ancora vasariano, le varie personalità attive nell'Apparato risaltano ben distinte, nonostante l'interpretazione uniforme dell'incisore. Dobbiamo però tener presente che la parte più importante e più nuova delle feste dell'89, piuttosto che nell'Apparato, va cercata negli spettacoli, commedia ed intermezzi, e nelle mascherate, giuochi etc., in quella parte cioè più propriamente scenografica che il Buontalenti riservò a sè, esplicandovi il suo talento in questo campo veramente precorritore.



Opere d'Arte ignote o poco note

Giovanni Mariacher – Aggiunta a Matteo Raverti.

La continuità magnifica fra i doccioni della facciata di S. Marco e molti dei « giganti » del Duomo milanese, la potenza che, sotto la rude scorza gotica, anima quelle figure, tutte pervase dell'austero spirito lombardo, ci diedero la prova desiderata di una individualità schietta: quella di Matteo dei Raverti. Egli, milanese, capo di una numerosa schiera di lapicidi lombardi, recava a Venezia, nei primi decenni del Quattrocento, i frutti e l'impronta di un'attività che avrà sviluppi vastissimi nella città lagunare. Già passammo rapidamente in rassegna nel nostro studio precedente,¹ i numerosi e disparati segni di questa attività, da S. Marco a Palazzo Ducale, dalla Cà d'Oro a S. Simeone. Ma vi è ancora una scultura che non fu mai considerata in quest'ambito, perchè tradizionalmente attribuita — manco a dirlo — a Bartolomeo Buon²; opera che risulta del più grande interesse. Ci si rivelò quindi necessaria quest'aggiunta, la quale, collegan-

¹ Su questa *Rivista d'Arte*, 1939, N. I, p. 23 s.

² L'attribuzione risale alle parole di Fr. Sansovino (Venetia, 1581, c. 59^a).

dosi con la nostra prima rassegna, arricchisse e completasse il quadro di un momento tanto importante per il Quattrocento veneziano. La scultura è un'effigie a tutto tondo di S. Cristoforo, nerboruto, squadrato come i forti « giganti » di Milano, ispido e duro come i doccioni di S. Marco, il cui corpo pesante sembra ergersi a mala pena sulle dinoccolate ginocchia, e sulle gambe sorrette da una mensola troppo piccola. Una tunica lo riveste con pieghe profonde e ritorte, un manto girandogli attorno alle spalle ricade rigonfio alla sinistra; le forti braccia raddrizzano con un lungo bastone l'andatura malcerta, e il volto barbuto guarda dinanzi a sè, dalla parte del bimbo che si aggrappa sulle sue spalle (fig. 1).

Anche qui, come di consueto, la grazia è bandita dal rozzo scalpello lombardo, ma quanta sana potenza in quest'arte gotico-italica, senza affettazioni nè smancerie, calma e sicura di sè e della propria intatta tradizione! L'anima del Raverti si rivela così evidente in questa scultura, da non lasciare dubbi su una paternità che, se non è sanzionata dalle carte, si dimostra e si documenta da sè. La mensola sottostante è di acanto fiorito, di quel fogliame ritorto e spinoso che si avvolge attorno ai più antichi capitelli di Palazzo Ducale e della Cà d'Oro, e che ben si adatta a bocciuolo di questo grand'arco introflesso sorgente sul portale e che tutto lo abbraccia. Arco che pure dobbiamo prendere un pochino in considerazione, osservando le larghe foglie che sul suo dorso si accartocciano e fiammeggiano, anch'esse parte integrante del più squisito repertorio « fiorito »; repertorio di cui — non dimentichiamolo — il Raverti fu in Venezia uno degli importatori e banditori più intelligenti e più fertili. Ricordiamo come il medesimo tipo di arco, con il medesimo cavalcar di fogliame, fosse collocato a segnare pittorescamente i ritmi del coronamento marciano quando, dopo il 1415, i Toscani, con a capo il Pela, succedettero trionfanti e indiscussi ai lombardi nelle opere ufficiali della Repubblica. Ma quel caratteristico richiamo « fiorito » in S. Marco tradisce la sua origine settentrionale, e l'intervento di lapicidi lombardi, che i nuovi dominatori dovettero ammettere sempre, servendosi, come dei soli capaci e gelosi custodi di un repertorio tanto favorito e opportuno¹.

Alla Madonna dell'Orto l'arco inflesso si imposta su due

¹ A G. FIOCCO (*I Lambertini a Venezia: I, Niccolò di Pietro*, in *De-dalo*, 1927, p. 287 s.) spetta il merito di aver riconosciuto e distinto, mentre chiariva l'ancora oscura operosità toscana in S. Marco, quanto rimaneva da considerarsi di più evidente mano lombarda.

brevi pilieri poligonali, sorretti a loro volta da capitelli e da co-



Fig. 1. — MATTEO RAVERTI: S. Cristoforo.
(Venezia. — Madonna dell'Orto).

lonne di tendenze schiettamente rinascimentali. La nota contra-



Fig. 2. — Portale della chiesa della Madonna dell'Orto
a Venezia.



Fig. 3. — MATTEO RAVERTI: Doccione.
(Venezia. — S. Marco).

stante di questi elementi evoluti rispetto al coronamento e al portale, è poi come suggellata da un arco a pieno centro, che compie il suo concavo giro, arricchito da una fascia intagliata a mo' di conchiglia. Altri piccoli capitelli, cornici e colonnine tortili completano coi loro gotici ritorni, il carattere pittoresco dell'insieme (fig. 2).

Dobbiamo ora aggiungere qualche parola, perchè le incongruenze di un'opera, che non è affatto, come potrebbe parere, di transizione, riescano meglio spiegate agli occhi dell'osservatore. Si sa, per via di documenti¹, che il portale fu completato nelle forme attuali, attorno al 1460. Ma l'antiorità più che evidente degli elementi sopra citati, sancita, se ve ne fosse bisogno, da quel magnificamente gotico S. Cristoforo, dimostra esservi stato anteriormente un altro portale, dalle forme fiorite, coronato dell'effigie di un Santo che era il primitivo titolare della chiesa². La più tarda dedizione del tempio alla Vergine portava, con altre modifiche, il collocamento ai lati di questa architettura della mirabile Annunciazione quattrocentesca, mentre l'inserire che vi si fece di elementi costruttivi, già chiaramente rinascimentali, quali le due colonne laterali e l'arco a pieno centro, provocò l'elevazione dell'arco inflesso sino ad invadere con la statua del culmine il campo del soprastante rosone. Tenuta dunque presente l'esigenza del sopraggiunto mutamento e il conseguente, successivo rimaneggiamento, non ci può stupire il mistero di quest'opera, nè disorientarci il contrasto dei suoi elementi. Rimane, inequivocabile, una rinnovata testimonianza della vasta e fruttuosa operosità del Raverti a Venezia.

Poichè con quest'aggiunta il materiale sinora raccolto va, oltre che arricchito di un'opera del più grande interesse, anche sempre meglio orientandoci verso la scoperta di una notevole individualità, potremo aggiungere, a mo' di conclusione, qualche osservazione

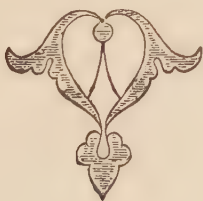
¹ Una Nota del Catastico della Scuola di S. Cristoforo, cit. da P. PAOLETTI (*L'Architettura ecc. in Venezia*, 1893, I, p. 55). Questa data si riferisce evidentemente al rifacimento che riguarda dunque le sole citate colonne, l'Annunciazione e l'arco a tutto centro.

² Il luogo fu dedicato ufficialmente a S. Cristoforo sino al 1420, quando, con l'approvazione del Consiglio dei Dieci, si autorizzò la Confraternita ad assumere il nome di Madonna dell'Orto: l'origine di questa denominazione è da ricercarsi — come spiega, riassumendo quanto dissero gli storici precedenti, lo ZANETTI (*La Chiesa della Mad. dell'Orto*, Venezia, 1870, p. 19 s.) — nel culto di un simulacro della Vergine proveniente da un orto vicino, opera di Giovanni De Sanctis (v. G. MARIACHER, in *Ateneo Veneto*, 1940, Vol. 127, N. 5-6).

stilistica. Quale posizione occupi quest'opera nell'attività del Raverti scultore, non ci sarà difficile fissare, dopo quanto si è detto in precedenza. Il parallelo che si è fatto, per sostenere l'attribuzione, con i doccioni marciani, basta a inquadrare perfettamente la scultura nel tempo e nello stile. Il raffronto potrebbe tuttavia restringersi, considerando, di quei doccioni, particolarmente quello barbuto e seminudo, che alza un braccio muscoloso al par del Santo, e come lui si sostiene con la caratteristica andatura dalle gambe dinoccolate (fig. 3).

Stilisticamente la statua si colloca dunque nel giro medesimo di quest'attività veneziana, vicinissima ancora a S. Marco. Non avremo nella successione dei dati storici una smentita a quest'affermazione, se pensiamo che il S. Cristoforo dovette essere scolpito alquanto dopo il 1399, anno in cui si intraprese la ricostruzione del tempio, e già a posto nel 1420, quando se ne mutava il titolo: ricordiamo che l'operosità del Raverti in Venezia si svolge appunto in questi anni, e che i doccioni marciani sono approssimativamente databili innanzi al 1415.

Questo breve richiamo di date ci riconforta: noi possiamo dunque considerare con sicurezza e valutare su un piano pari almeno a quello delle più belle sculture di S. Marco, un'opera in cui pienamente si rivelano l'originalità e lo spirito del grande lombardo, intatti ancora nella loro schietta e amirevole ingenuità gotica.



Pèleo Bacci – L' " Annunziata " e l' " Eterno Padre " dipinti dall' Empoli nel 1614 per Sant'Agostino di Massa Marittima.

A proposito della recente « Mostra del Cinquecento Toscano », che ha dischiuso rapidamente dinanzi agli occhi un impensato panorama d'arte, dove il genio attinge vette nuove, interpretative di una civiltà in movimento, maschia e vigorosa, scevra dalle staticità accomodate, cifrate e incolori delle grazie rinascimentali, riesumo e aggiorno alcuni miei appunti sull'Empoli.

Adolfo Venturi, nel volume IX, parte VII, della sua *Storia dell'Arte italiana*, ove tratta della *Pittura del Cinquecento*, dedica un lungo capitolo a Jacopo figlio del tessitore Chimento, o Chimenti, da Empoli, detto anche l'Empoli (n. 1554 - m. 1640): pittore che ebbe nel sangue, per parte di madre, la tradizione artistica dello scultore Jacopo Sansovino.

Il Venturi ne traccia la biografia, ne descrive le opere, ne distingue le varie maniere pittoriche, determinate, con l'avanzare degli anni, da influssi diversi: rapporti col Poccetti, imitazioni e copie da Andrea del Sarto, richiami al Pontormo, riflessi da Alessandro Allori e da Santi di Tito. Soprattutto da quest'ultimo. E potremmo aggiungere affinità cigolesche.

Oggetto di particolare studio ne fece pure Simonetta de Vries, *Jacopo Chimenti da Empoli*, pubblicato in *Rivista d'Arte* (an. XV, 1933, pp. 329-398). Studio forse un po' confuso e senza spiccate novità critiche; ma, purtuttavia, utile e commendevole, sia per la riproduzione di molte illustrazioni, tra dipinti e disegni, sia per un catalogo delle opere dell'Empoli, che si avvantaggia d'assai su quello del Venturi.

Anche il Baldinucci, che, sull'Empoli, ebbe originali e dirette notizie da Virgilio Zaballi pittore, il quale era rimasto alla scuola di Jacopo Chimenti per circa quindici anni, e del Maestro lasciò scritta la vita¹, racconta come Jacopo giovinetto fosse stato posto all'arte nella bottega di Tommaso da San Friano, affermando tut-

¹ Cfr. G. BATTELLI che trasse tale vita dal cod. Magliabechiano II, 110 e la pubblicò in *Arte e Storia* (Firenze, 1915).

Per la più recente bibliografia, generale e particolare sull'Empoli, cfr. *Mostra del Cinquecento Toscano in Palazzo Strozzi*, Firenze, 1940, XVIII, Casa editrice « Marzocco », II ed., pp. 153, 154 e segg.

tavia che il maggiore insegnamento gli venne dallo studio degli affreschi, delle tele e delle tavole di Andrea del Sarto: tanto « si affezionò alla maniera di quel gran maestro, che egli poi riuscì uno de' più esquisiti copiatori dell'opere di lui, che fosse mai stato ».

E fu pittore inesauribile, arioso, fantasioso, lieve e svariato di colore, perfetto nel disegno, nel quale si era andato addestrando tenacemente, ritraendo a sanguigna movimenti di corpi e tensioni di masse muscolari, drappeggiamenti di vesti e aleggiamenti di veli e profili di teste, e animali, e frutta, e fiori: « Veggonsi di mano dell'Empoli — è sempre il Baldinucci che scrive — infiniti disegni di naturali ignudi e vestiti, per lo più di matita rossa, ed altri, sopra carta colorita, tocchi sicurissimamente con profilo gagliardo »: « tutti i suoi moltissimi disegni, particolarmente naturali ignudi, che gli fu di bisogno andar vendendo appoco, appoco, per vivere il tempo che gli restava, essendosi ridotto, già vecchio d'ottant'anni, a menare una vita stentatissima ».

Parecchie diecine di disegni di Jacopo Chimenti, come ognuno sa, sono oggi conservati nel Gabin. dei Disegni e Stampe della R. Galleria degli Uffizi.

Morì, anziché a 80, a 86 anni. Ma la vita se la passò lieta-mente fra bagordi e ribotte, assiduo al lavoro e alla taverna, giocatore collerico e rissoso, mangiatore pantagruelico, tanto, che il pittore Jacopo Ligozzi, motteggiandolo, non lo chiamava l'Empoli, ma l'Empilo. Gli erbaggi li ritraeva con perfezione fiamminga; non gli andavano però troppo a genio. Mentre si sa che accolse con mal garbo alcuni mazzi di sparagi di Pescia, presentatigli da un fante in livrea, e donatigli da un gentiluomo, dipinse invece con indugiata gioia e sapienza, a Francesco di Niccolaio degli Alessandri, per la sua villa di Petroio, due miglia lontano da Empoli, un « S. Francesco nel monte della Verna » — dipinto oggi perduto — con un tordo, un pettirosso e una cinciallegra, i quali più veri, e come vivi, non si videro mai. Questo per avere l'Alessandri a richiesta di Jacopo Chimenti, mandati a casa del pittore, assai frequentemente, buoni mazzi di tordi e altra uccellagione.

Nè altrimenti avvenne, allorchè prese a insegnare l'arte del dipingere al cavaliere Pietro da Verrazzano, il quale molto si dilettò nel riprodurre cucine e mense conviviali e « nature morte », all'uso de' tedeschi e dei fiamminghi. L'Empoli, come maestro, andava spesso suggerendo: — Signor cavaliere, qui starebbe assai bene il ritrarre una bella testa di storione, oppure, di vitella di latte, o quaglie, starnotti e simili. — E il cavaliere da Verrazzano, il quale ben comprendeva il gergo, mandava a fare acquisto di

quelle leccornie e ghiottonerie prelibate, che l'Empoli poi beatamente si godeva.

L'artista, era l'uomo, e solo per questi aneddoti, più che per minuziosi e affliggenti commenti estetici, arriviamo a comprendere e ammirare alcune preziose « nature morte » dipinte da Jacopo Chimenti, medesimo — oramai quasi settantenne — come quelle del 1621 e 1624, conservate nella R. Galleria Palatina di Firenze ¹.

Il Venturi, oltre alla bibliografia sull'Empoli, aggiornata a tutto il 1934, anche ci ha dato un catalogo delle sue opere, diffuse per le città e terre di Toscana e d'Italia, e accolte, oltre alpe e oltre mare, a Londra, a Madrid, a Parigi, a Vienna.

Nessun ricordo e nessun cenno fa invece delle due tele esistenti nella chiesa di Sant'Agostino a Massa Marittima: una, per quanto io so, inedita; l'altra, inedita e sconosciuta. Sono le tele dell'« Annunziata » (fig. 1) e dell'« Eterno Padre » (fig. 2), collocate nel 4° altare a destra entrando; altare di patronato della famiglia Buzzelli-Patrini, come ce ne vien certezza e dallo stemma Buzzelli, recante un bove con stella sopra la fronte, e dallo stemma della famiglia Patrini che ebbe sullo scudo un cinghiale passante, addossato a un albero. Gli stemmi esistono sopra gli zoccoli di base che sostengono le colonne dell'altare.

Ho detto che una delle tele non era sconosciuta. Se ne trova infatti memoria nell'accurata guida del Petrocchi, il quale, anzi, accenna a una divulgata tradizione affermando come l'Empoli avesse ritratto nell'Angelo annunziante e nell'Annunziata « due giovani, fratello e sorella, di nobile famiglia massetana » ².

Tradizione poco attendibile, poichè l'« Annunziata » di Massa Marittima, altro non è se non una ripetizione della tavola dell'Annunziata dipinta dall'Empoli per l'altare della cappella Strozzi. Cioè, per la prima cappella, a sinistra, entrando nella chiesa di Santa Trinita in Firenze.

La notizia del Petrocchi fu ignorata dalla Simonetta de Vries, alla quale sfuggirono ben altri riferimenti bibliografici e individuazioni iconografiche. Ella cita la tela di Massa Marittima « per comunicazione del dott. Paatz », ignorandone la data e senza essersi data la pena di rendersene conto. Come pure ravvicina l'« Annunziata » della Chiesa Nuova di Pontedera ³ con

¹ Cfr. *Mostra del Cinquecento Toscano* cit., p. 158, tav. 62.

² Cfr. LUIGI PETROCCHI, *Massa Marittima, arte e Storia*, Firenze, A. Venturi ed., 1900, pp. 134-135.

³ Cfr. *Mostra del Cinquecento Toscano*, cit., p. 204, tav. 60.

quella fiorentina della cappella Strozzi, dicendola «replica del



Fig. 1. — IACOPO DA EMPOLI: L'Annunziazione.
(Massa Marittima. — S. Agostino).

quadro di S. Trinita », sebbene, come già fu notato, le due com-

posizioni siano completamente diverse fra loro. Giustamente invece definisce « replica del quadro nella S. Trinita » l'« Annunziata » di San Domenico di Fiesole, che, fatta fotografare dalla R. Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, per la prima volta si pubblica.

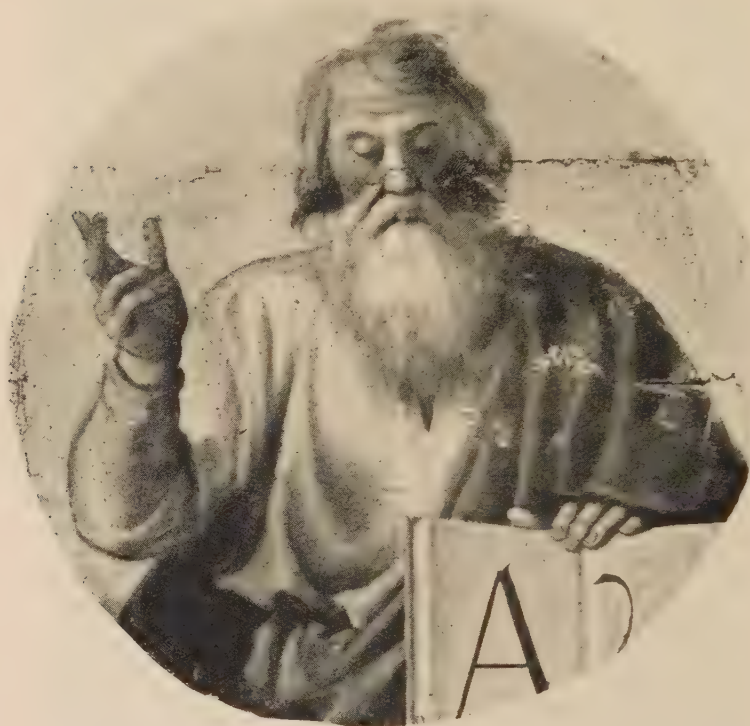


Fig. 2. — IACOPO DA EMPOLI: L'Eterno Padre.
(Massa Marittima. — S. Agostino).

Un po' di esame iconografico e cronologico eviterà per l'avvenire errori e confusioni, stabilendo il prototipo delle Annunziazioni dell'Empoli, le successive derivazioni da esso, nonchè le modificazioni che a tale prototipo vennero apportate. E cronologicamente i dipinti debbono essere così ordinati:

- 1°. 1599 - « Annunziata » della Chiesa Nuova di Pontedera, datata e firmata, « JACOPO DI CHIMENTI DA EMPOLI, 1599 » (fig. 3). La de Vries ignora la data.

2°. 1603 - « Annunziazione » della cappella Strozzi nella chiesa di



Fig. 3. — IACOPO DA EMPOLI: L'Annunziatione.
(Pontedera. — Chiesa Nuova).

Santa Trinita di Firenze (fig. 4). La de Vries data il dipinto e ne cita la bibliografia relativa.

3°. 1615 « Annunziata » della chiesa di San Domenico di Fiesole (fig. 5). La de Vries ne riferisce la firma, la data, e la bibliografia.

A queste Annunziazioni deve essere ora aggiunta l'« Annunziata » della chiesa di Sant'Agostino a Massa Marittima.

Il Venturi, che descrive l'« Annunziata » strozziana, non ne indica la data 1603, per quanto sappiamo che solo nel 1609, messer Pietro di Pandolfo Strozzi e i suoi eredi provvidero al rinnovamento e totale restauro delle loro cappelle in Santa Trinita, come ci conferma il marmo murato lì presso.

La tela di Firenze è firmata e datata: « JACOPO DA EMPOLI. 1603 ». Il nome si legge nella grossezza dei fogli del libricciolo che la Vergine ha lasciato aperto sul tavolo: aperto alla pagina, ov'è schitto il principio della profezia d'Isaia: « *Ecce Virgo concipiet et pariet filium* ».

Nella tela di Sant'Agostino, a Massa Marittima, il libricciolo è, semiaperto, sopra una sedia.

Un recente restauro che ha risarcito il dipinto, liberandolo dai danni di un incendio, il quale aveva avvampato e affumicato la tela medesima, ci ha consentito di poter leggere la firma dell'Empoli, non solo, ma bensì la data precisa dell'anno nel quale l'Annunziata fu dipinta in Firenze.

L'iscrizione, si trova in un punto ove il colore a olio, arso e ribollito, ha eliso alcune mezze parole. Leggesi nel modo seguente: « *Ecce Virgo concipiet | et pariet Filium | et vocabitur nomen eius | Emmanuel. | JACOPO CHI | MENTIPINSE | ..1614 | IN FIRENZE* ».

Questa data, 1614, è pure ripetuta nel marmo sepolcrale della Famiglia Patrini, murato sul piano della Chiesa, dinanzi all'altare: *S[epulcrum] Augusti de Patrini et heredu[m] suor[um] A. D. 1614.*

Tale coincidenza di date fa pensare che fosse stato Augusto Patrini a commettere direttamente a Jacopo di Chimenti la tela dell'Annunziata, dipinta in Firenze e trasportata di poi a Massa Marittima, a completamento dell'altare eretto dai Patrini e dai Buzzelli, nella chiesa di Sant'Agostino. Nel 1614 si sa che l'Empoli abitava appunto in Firenze, ove aveva bottega in Via de' Servi.

L'altare originario de' Patrini e Buzzelli in S. Agostino di Massa Marittima non dovè però avere le dimensioni attuali. Ora, la tela ristirata e tirata sopra un nuovo telaio, misura m. 3,47

per 2,15. E ritornata, cioè, alla misura primitiva. Per adattarla



Fig. 4. — IACOPO DA EMPOLI: L'Annunziazione.
(Firenze. — S. Trinita).

invece nella cornice di stucco e muratura del rinnovato presente

altare si sentì la necessità di ripiegare la tela lungo i margini, con danno e manomissione evidenti del dipinto.

L'altare originario dei Patrini anche doveva essere sormontato da un fastigio barocco, di stucco, con cornice centrale di forma rettangolare. In quel rettangolo venne posta una tela, pure dell'Empoli, rappresentante l'« Eterno Padre »¹. E questa è pittura non solo inedita, ma sconosciuta sino ad oggi. Nei posteriori rifacimenti l'Eterno Padre venne di nuovo ricollocato sopra il fastigio dell'altare Patrini-Buzzelli; bensì ridotto di proporzioni e di forma: da rettangolare a circolare. Oggi misura 86 cm. di diametro.

L'Annunziazione e l'Eterno Padre si ricollegano nel concetto ciclico cristiano: tutto dal Padre promana e tutto al Padre ritorna. L'alfa e l'omega, segnate nel libro dell'Esistere, che l'Eterno sostiene aperto con la mano sinistra, mentre leva la destra a benedire, riassumono il *concupiet* e il *consummatum est*. A questa concordanza religiosa fa riscontro un'unica identità di stile, di forma e di colore.

La replica dell'Annunziazione di Massa Marittima è di un anno posteriore al « San Carlo che guarisce l'indemoniata » esistente in San Domenico di Pistoia, dipinto nel 1613 — scena intenta di umanità e di profonda chiarezza architettonica — e di tre anni anteriore a « Sant'Ivo con le vedove e gli orfani », della Galleria Pitti, del 1616. Ma dedurre concordanze o sviluppi, fra questi tre momenti, sarebbe un vano teorizzare, senza giungere a concretar nulla. L'Empoli non è un conseguente, bensì un diseguale. Fu estroso nel dipingere come nella propria vita. Se si guarda superficialmente dal lato iconografico, vaghi motivi fuggenti possono essergli stati suggeriti dalle opere di questo o di quello; si chiamino Maso da San Friano o Santi di Tito, del Sarto o Pontorno, fra Bartolomeo o Cigoli o Vasari. Ma allorchè esaminiamo la sua tecnica pittorica e certe novità di disegno e di movenze e quell'addensare il colore o sfumarlo talora, in chiarezza, in iridescenze argentee o dorate, in vibrazioni quasi sensuali, allora ci persuadiamo come l'Empoli, questo liberale del pennello, il quale si profonde senza tregua, abbia una personalità spiccata e precisa, che conquista lo studioso e l'amatore. La soavissima « Susanna al bagno », o altrimenti « Betsabea »,

¹ Abbiamo voluto che per la prima volta fosse conosciuto e comparisse, dopo il restauro, nella Mostra del Cinquecento, cfr. *Catalogo cit.*, p. 198.

oggi nel Museo di Vienna, ognuno la vorrebbe avere quotidiana-



Fig. 5. — IACOPO DA EMPOLI: L'Annunziazione.

(San Domenico di Fiesole. — Chiesa).

namente dinanzi agli occhi per ineffabile godimento.

Certo, dal suo pennello non uscirono tutti capolavori. Vi influì, come accade in ogni artista, e il particolare momento nel quale l'Empoli intraprese le svariate e molteplici opere, e talvolta anche il compenso che egli sapeva di poterne ritrarre: opere impegnative per il suo buon nome d'artista e opere trascurate, sospinto dal bisogno incalzante di un po' di guadagno e nulla più. In questo alzarsi e abbassarsi di livello artistico sarebbe criterio errato seguire — come si è fatto da taluni — una linea di sviluppo e di perfezionamento seguendo un rigido schema cronologico. Ebbe l'arte da natura, e la irradiò di splendori, e la offuscò di tetraggini. In questa vicenda espressiva alcuni lo incasellarono tra i «classici», altri lo dissero «manierista» e «naturalista» o videro in lui un'incipienza proclive al barocchismo.

L'«Annunziata» di Massa Marittima ripete perfettamente la composizione di quella della cappella Strozzi, ma l'esecuzione di questa appar più raffinata di quella di Massa, per quanto i danneggiamenti derivati dall'affollatura ch'ebbe a subire possono avere sminuita la sua spontaneità e la sua freschezza.

Nel confronto, ad ogni modo, l'Empoli appar più improvviso e umano e sentimentale a Pontedera, più solido e composto a Firenze, più meccanico ripetitore di sè medesimo a Massa Marittima, più arioso e religioso a Fiesole.

Di una certa offuscata beltà, nella tela di Massa Marittima, ci rende persuasi il fatto che l'«Eterno Padre», connesso all'«Annunziata» — per quanto pur esso danneggiato da due lesioni che lo traversano orizzontalmente e da una fittissima punteggiatura di tarli — appare magnifico nelle parti tuttavia integre. La grande capellatura vaporosa e la fluida barba ricordano il Noè dell'«Ebbrezza» che ha, nella tela Bardi-Serzelli, il suo estremo punto di sviluppo e di arrivo. Il fondo dell'«Eterno Padre» di Massa Marittima è tutto asperso come di pulviscolo dorato, la veste rosa e il manto celeste azzurro hanno brillii di lacca misti a sbattimenti di luce. Qui, nella tecnica coloristica, l'Empoli si afferma un netto seguace del «cangiantismo».

La pubblicazione pertanto dell'«Annunziata» e dell'«Eterno Padre», dipinti nel 1614 per Sant'Agostino a Massa Marittima, non solo vuol essere un nuovo e preciso contributo alla maggior conoscenza dell'arte di Jacopo di Chimento, ma anche una correzione e un'aggiunta a quanto Adolfo Venturi e Simonetta de Vries, tra' critici più recenti e autorevoli, ebbero a scrivere dell'Empoli: uno de' più gagliardi pittori toscani che agirono contro la stasi e le sterilità rinascimentali.



APPUNTI D'ARCHIVIO

**Giorgio Gombosi – Nuovi elementi
per la biografia del Moretto.**

I. I FIGLI DEL MORETTO.

Conosciamo la famiglia del Moretto da due fonti: l'una è un complesso di documenti relativi all'eredità, trovati dall'archivista Livi e pubblicati in estratto dal Molmenti; l'altra è la polizza d'estimo del figlio Vincenzo, del 1568.

Il Moretto ha sposato, secondo il Molmenti nel 1550, Madonna Maria de' Moreschi o Moreschini, da cui ebbe due figlie e un figlio. Trovandosi la sua casa vicinissimo alla chiesa di San Clemente, andai in ricerca di atti battesimali nella sagrestia di questa chiesa. Non m'ingannai; ho ritrovato il registro dei battesimi di San Clemente depositato nell'archivio della parrocchia di S. Alessandro e in quel volume potei leggere le seguenti notizie:

- Fol. 8^v. 1550. *Die 12 Aprilis baptizata fuit chatarina bibiana domicilla filia dni Alexandri moreti pictoris compadres fuerunt D. Antonius de usipinis D. Hieronimus de campolis et d. Johannes maria sculptor lignarius*
- Fol. 10^v. *Die 18 Aprilis 1552 baptizatum unum filium magistri Alexandri pictoris cui impositum fuit nomen Joannes vincen-tius josph eiusque compadres fuerunt dominus paulus du-randus dominus Hercules calcanza dominus ludovicus patina*
- Fol. 12. *Baptizata fuit Julia filia dni Alexandri pictoris die 19 Maii 1554 comp*

« D. Joannes maria sculptor lignarius », patrigno di Catarina evidentemente non è altro che Giovanni Maria Piantavigna, architetto, soprintendente più tardi alle fabbriche pubbliche di Brescia, operoso in quegli anni giovanili come scultore in legno.

Si noti, che il figlio del Moretto è detto nella propria polizza d'estimo Pietro Vincenzo, mentre l'atto battesimale lo dice Giovanni Vincenzo; fatto curioso, che forse si spiega se rammentiamo, che Vincenzo fu novizio Gesuita e poteva assumere come tale un nome di novizio. Resta inspiegabile il fatto, che la figlia minore negli atti battesimali si chiami Giulia, mentre nella polizza d'estimo di Vincenzo è chiamata Isabella. Forse il Moretto ebbe una figlia, nata nel 1553, di cui non è registrata la nascita nei libri di San Clemente.

La notizia della nascita di Caterina nel 1550 contrasta stranamente alla notizia del Molmenti, che mette la data del matrimonio in quel medesimo anno. Si tratterebbe di una figlia nata fuori matrimonio?

Dalla polizza d'estimo del Moretto ricaviamo, che il pittore nel 1548 abitava insieme con una donna e con due ragazzette, probabilmente sue parenti. La prima era « *Dona Maria mia cusina et infirma già molti anni quale è di anni 40 et la tengo a tutte mie spese non avendo ne facoltà ne altra roba ne altro soccorso ch'el mio et per amor di Dio la sustento di tutto*. La parentela con il Moretto non è indicata nel caso delle altre due persone, Paola, di anni 17 e una ragazzetta di anni 5, figlie di un Bernardino Moreschi « *cartaro povero e bisognoso* ».

Ora il Molmenti ci dice che la moglie del Moretto si chiamava « *Maria filia q. D. Bernardini de Moreschinis* », era quindi, secondo quest'autore, sorella di Paola e dell'altra ragazzetta cinqueenne. Ma nella polizza d'estimo di Vincenzo « *Madonna Maria nostra Madre* » è detta di anni 52, aveva quindi 32 anni, quando Paola ne aveva 17 e la piccola soltanto 5; doveva quindi essere piuttosto la zia di questa che la sorella. E più probabile la sua identità con « *Dona Maria* » vivente in casa del Moretto come sua cugina e questa identificazione ci spiegherebbe anche il legame fra il Moretto e le due piccole figlie del vecchio cartaro Bernardino.

Non è quindi semplicemente per carità e per dolcezza d'animo, come poteva credere il Molmenti, che il Moretto tiene in casa sua tre altre persone. Sono suoi parenti, del ramo impoverito della famiglia. Due anni più tardi, nel mese d'Aprile, nasce la prima figlia del Moretto. Soltanto in quest'anno il pittore sposa Madonna Maria de' Moreschinis, identica probabilmente con la cugina che viveva in casa di lui già sin dal 1548.



2. ALESSANDRO BONVICINO MERCANTE DI STAGNO.

Nel Bollettario del Duomo di Brescia, fonte importantissima per la storia artistica del rinascimento bresciano, si trova la seguente notizia:

« MDXXXVII XVII febr(uar)y

(Hier^s) Allexander bonvicini m(er)chator h(abeat) b(ulle-
tam) in ser Valerium soncinum massarium fabricae de dom
de libris centum duodecim solidis decem planet pro pretio
pensium viginti stanei dati per ipsum pro refformatione or-
ganorum ecclesiae de dom que organa de novo reformantur
v(idelicet)

112-10-

Et hoc visa fide nro 229 ».

(Liber bullettarum fabricae ecclesiae maioris, Bibl. Querin.
F. VII. 24, fol. 97).

Il nome *Hier^s* è cancellato dalla medesima mano che scrive. La parola *merchator* è data in abbreviatura. La soluzione dell'abbreviatura, che mi pare tale da non ammettere nessun dubbio, mi ha gentilmente dato Mons. Paolo Guerrini di Brescia.

Alessandro Bonvicino, dunque, in qualità di mercante di stagno che fornisce venti « pesi » di questo metallo per scopo della rifabbrica dell'organo del Duomo. Strana funzione per un pittore; e non deve maravigliare se tutti hanno mancato di copiare queste righe dal tanto studiato Bollettario; non è certo per trascuratezza, ma credendole, e non senza ragione, relative ad un altro cittadino omonimo di Brescia.

Ma ecco un altro documento, già pubblicato dal Molmenti nella « Gazzetta Musicale di Milano », 1898, in cui Alessandro riappare come mallevadore di Gian Giacomo Antegnati mentre questi sta rifabbricando l'organo del Duomo. Questo organo che è stato rifatto ogni venti o trenta anni — probabilmente per cagione del rapido sviluppo della tecnica costruttiva dovuta alle diverse generazioni di questa geniale famiglia, — forma l'oggetto di un contratto stipulato il 20 ottobre 1536 fra l'Antegnati e i deputati del Comune. Il Moretto, che fu autore, insieme col Ferramola delle pitture dell'antico organo demolito¹

¹ L'organo preesistente fu costruito solo nel 1514. Fra le schede dell'arch. Vantini, depositate alla Queriniana, si trova sul foglio 84:

1514, 10 giugno. Si ordina la ricostruzione degli organi di S. Maria

interviene al contratto, non però per farsi affidare le pitture delle ante, (le quali si danno questa volta al Romanino, e sono tuttora conservate), ma per garantire il lavoro fornito dall'Antegnati: « *Item, per la observantia de tutte le suprascritte cose m^o alix^{ro} di Bonvicini dicto morretto cittadino et habitante in bx^a prometto ch'el dicto m^o Jo. Jac^o observerà et attenderà tutte le cose scritte in li soprascripti capitoli...* ». Non sarebbe facile mettere in dubbio, che il Bonvicino che garantisce la qualità delle canne sia identico a quello che ne ha fornito la materia. Il soprannome Moretto aggiunto questa volta al nome e al cognome prova, che non si tratta di nessun altro che del nostro pittore.

Una terza volta ancora il Moretto s'intromette nella faccenda di fabbricazione di organi e questa volta ne è la prova una lettera autografa, firmata « *Alessandro Bonvicino pittore* ». L'artista intercede presso il parroco del Duomo di Salò, perchè l'organo già troppo usato sia cambiato, raccomandando il lavoro del suo amico Antegnati. Per ragioni di economia, pare, il parroco si sarebbe voluto piuttosto contentare di un semplice lavoro di riparazione. Arrivato a Milano il Moretto tratta l'affare coll'Antegnati, e, con lettera del 23 dicembre 1530, risponde al Parroco, che l'Antegnati non è disposto a caricarsi di lavori di riparazione e si offre per la rifabbrica completa.

L'amicizia del pittore col grande artefice si basa quindi su una sistematica collaborazione d'affari. Il Moretto si fa mallevadore, si reca a Milano e a Salò non per semplice amicizia, ma anche per assicurarsi il guadagno sullo stagno delle canne. Come e per quale nesso è entrato l'artista in queste occupazioni prosaiche, non sappiamo. Forse avrà ereditato l'impresa da qualche parente, e questa gli pareva troppo lucrativa per rinunciare alla sua continuazione. Tre sono i documenti relativi alla sua attività di mercante: quasi quasi troppi in confronto alla quantità così esigua di documenti relativi al suo vero e proprio mestiere.... Ma forse non inutili, almeno perchè giova vedere l'artista, troppo idealizzato nella figura del « dolce uomo » molmentiano, sotto una luce alquanto più umana.

de Dom « *iam multo tempore icta et fracta fuere* ». Fra il 1515-18 il Ferramola ed il Moretto dipingono le ante, tuttora conservate, come ormai ammettono tutti, a Lovere. (Cfr. *Catalogo dell'Esposizione Bresciana*, 1939, p. 101 segg. e G. FIOCCO, *A. B.*, in *Emporium*, Anno XLV, giugno 1939, p. 389). L'identità delle ante di Lovere con quelle dell'antico Duomo di Brescia è provata, oltre che dagli argomenti già noti, dalla perfetta eguaglianza delle loro misure con quelle delle ante del Romanino eseguite pel medesimo posto dopo il 1536.



3. L'AFFRESCO DELLA « TRANSLATIO ».

Il bellissimo affresco del Moretto sulla facciata della chiesa di S. Faustino in Riposo, rappresentante il Miracolo avvenuto durante il trasporto delle salme dei SS. Faustino e Giovita, s'era rovinato già nel secolo che lo vide nascere. Lo conosciamo invece in una copia senza dubbio molto fedele eseguita per cura del Comune nel 1602, da Pietro Bagnadore. Essa si trova collocata da poco, per cura del direttore dott. Al. Scrinzi, nell'atrio del palazzo Comunale di Brescia.

Il cronista Pandolfo Nassino ci dà il nome dell'artista, Moretto, e la data dell'esecuzione, 3 novembre 1526. Le sue indicazioni sono completamente conformi con le abbondanti notizie che si ricavano dai libri delle « Provvisioni » del Comune di Brescia, (conservati alla Queriniana), il quale, come vedremo, è da considerare committente non solo della copia del Bagnadore, ma anche dell'originale morettiano.

Già il 20 febbraio 1524 ordina il Comune « *facere unam ianuam sub porta Brusata ... ut ... ornari possit sicut convenit per honore summi dei et protectorum S. martyrum....* ».

L'11 giugno 1526 poi « *Captum fuit nemine discrepante quod de pecuniis communis nostri expendi debeant et possint libere decem planet pro facienda quadam pictura supra ianuam capelle sanctorum Faustini et Jovitte quietis iuxta portam bruciatam denotantem Miraculum quod ibidem factum fuit in die quo S. Corpora predictorum Sanctorum translata fuerunt ab ecclesia supradicta ad ecclesiam sanctorum Faustini et Jovitte iuxta portam pilarum* ».

Il 12 ottobre la nuova porta viene aperta e le porte antiche della chiesetta sono murate a spese del Comune.

Il 3 novembre viene deciso che « *expendi poteant librae Xr planet pro prosequenda quadam pictura quae sit supra ianuam cappellae sanctorum Faustini et Jovitte quietis iuxta portam bruciatam denotanti miraculum quod ibidem factum fuit....* » ecc. come sopra.

Il 7 dicembre si spendono altre dieci lire « *pro resto et completa solutione picturae factae supra seu extra cappellam sanctorum Faustini et Jovitae in quiete iuxta portam bruciatam, denotantem miraculum quod ibi factum fuit....* » ecc. come sopra.

Ruggero Nuti – Un ritratto di Francesco de' Medici dipinto da Bernardo Buontalenti.

In una descrizione storico-artistica della Galleria Comunale di Prato, Gaetano Guasti dà notizia dei ritratti dei principi e dei benefattori che adornano il Salone del Palazzo municipale; al quarto posto nella parete di fronte alle finestre c'era allora il ritratto di Francesco de' Medici, colorito, come si esprime l'autore, da Bernardo delle Girandole¹. Chi fosse questo Bernardo lo spiega il Baldinucci raccontando che il Buontalenti fece nella fanciullesca età, per trastullo del principe Francesco, una capannuccia con molte figure ed un lanternone di carta girevole cui fu dato nome di girandola; « onde egli fin d'allora fu soprannominato quello *delle Girandole* e poi Bernardo delle Girandole »².

Il quadro occupa ora il secondo posto nella ricordata parete del Salone (fig. 1). Una ricevuta di mano del Buontalenti, finora ignota, completa il riferimento del Guasti. La pubblichiamo come sta nell'originale³.

A di XVIII di febraio 1568.

Io Bernardo Buontalenti pitore di S. E. S. o riceuto da la chomuità di Prato et per loro S.^{rie} M. Guliano di (D)omenico Tani cancelliere di loro S.^{rie} schqudi dodici di moneta e quali sono p. chapara d'uno ritrato di S. E. S. et per fede del vero o fato questi versi di mia propria mani questo di sopra deto in Firenze

s. 12.

E più o riceuto io Bernardo Buontalleti questo di 16 di gunio 1570 da la sopradeta chonmunità di Prato schqudi trenta trè di lire sete per ischqudo per resto del prezo del ritrato del S.^{mo} Principe quale d'achordo a pregiato M. Bartolomeo Ghondi schqudi quaranta cinque di moneta e per deta chomunità gl'a paghati a me M. Giovanni Dougio de Miniati di Prato⁴ e in fede del vero o fato questa di mia propria mano questo di sopra deto in Fiorenza

s. 33.

¹ G. GUASTI, *I quadri della Galleria del Comune di Prato*, Prato, Giachetti, 1880, p. 93.

² F. BALDINUCCI, *Delle Notizie dei professori del disegno*, etc., ediz. del Manni, vol. VII, pp. 7-8.

³ Archivio Comunale di Prato, « Suppliche », cartella 1429, scaff. E.

⁴ Giovanni di Duccio Miniati, cavaliere di Santo Stefano e autore della *Narrazione e disegno della Terra di Prato*, Firenze, 1598, e di un *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, 1604.



Fig. 1. — BERNARDO BUONTALENTI: Ritratto
di Francesco I de' Medici.
(Prato. — Palazzo Comunale).

È noto che Cosimo I lasciava nel 1564 l'amministrazione del Granducato al figlio Francesco; per questo la Comunità volle che il ritratto del principe investito del governo adornasse il Salone dei Consigli, dove, fino dal 1545, era già quello del primo granduca¹.

Il ritratto di Francesco I è dipinto su tavola e incorniciato da una cornice lumeggiata a oro, di dimensioni eguali a quelli degli altri che girano su tre pareti del Salone. La cornice, certo eseguita su disegno del Buontalenti, è opera di Bastiano Ronchini legnaiolo pratese e la doratura è del pittore Monte Angiolini².

¹ Arch. suddetto, « Diurno 352 », c. 45 v. Gli Otto e il Gonfaloniere deliberarono di far fare a spese del Comune un ritratto a grandezza naturale di Cosimo I da mettersi nel Salone del Gran Consiglio. Il ritratto vi è tuttora ed occupa il quarto posto della parete di fronte alle finestre. La provvisione porta la data del 13 agosto. Della esecuzione del dipinto fu incaricato di occuparsi Pier Francesco Ricci pratese e maggiordomo del Duca.

² Arch. suddetto, « Diurno 378 », c. 27. L'11 giugno 1570 gli Otto e il Gonfaloniere stanziarono la spesa per il ritratto di Francesco. Ecco le partite dei pagamenti agli artisti:

A Bernardo Buontalenti, detto Bernardo delle Girandole, Pittore di S. A. S., scudi 45 di lire 7 per scudo;

A Bastiano Ronchini legnaiolo di Prato per lo adornamento di noce, scudi 15;

A Monte Angiolini per l'oro et fattura al detto adornamento, scudi 7 e lire due.

Deliberarono anche di far imbiancare il Salone e di porre in mezzo ai ritratti di Cosimo e di Francesco una immagine della Vergine Maria.

Il Ronchini appartenne ad una famiglia di artisti del legno; infatti Giovambattista e Mariotto intagliarono rispettivamente le porte e le cassapanche del Salone. Cfr. GUASTI, *op. cit.*, p. 92.





NOTIZIARIO

Carlo Gamba — I trionfi di Cosimo I del Giambologna e di Enrico IV del Rubens.

Sarà certamente stata rilevata da molti la similitudine di composizione tra il bassorilievo di Giambologna sul piedestallo del monumento equestre di Cosimo I, figurante l'ingresso di questo Duca in Siena e il vasto abbozzo di Rubens agli Uffizi figurante l'ingresso di Enrico IV in Parigi.

Certamente questa somiglianza non è fortuita. Pietro Paolo Rubens recandosi a Roma per la prima volta si fermò a Firenze nel 1600 quando aveva 23 anni e poté anzi assistere alle nozze per procura di Maria de' Medici con Enrico IV. In quel tempo uno degli artisti più in vista a Firenze era Gianbologna fiammingo di nascita e fiorentino d'arte; ed uno degli ultimi monumenti eretti in pubblico a Firenze era la sua statua equestre di Cosimo I (fusa nel 1591) il cui piedestallo era stato ultimato nel 1598. È naturale, che il giovane geniale pittore fiammingo entrasse in relazione col suo celebre compatriota, ne ammirasse le opere e facesse tesoro dei suoi insegnamenti. La composizione dell'entrata in Siena fece tale impressione su Rubens, da dargli occasione col tempo di svilupparla secondo il suo così diverso senso artistico, sovrapponendosi alle reminiscenze del trionfo di Cesare del Mantegna, che egli aveva avuto agio di

studiare a Mantova. È anzi possibile che il giovane maestro d'Anversa fosse entrato in possesso di un calco del rilievo di Giambologna.

Tra il trionfo di Cosimo e il trionfo di Enrico IV vi sono naturalmente notevoli differenze derivanti dalla diversità di temperamento e di visione dei due artisti. Ma non si deve tener troppo conto in questo caso, del fatto che Giambologna era scultore e Rubens pittore; poichè il bassorilievo schiacciato di piazza Signoria è pensato molto più pittoricamente che non plasticamente; e c'è voluta tutta la scienza del grande maestro, per rendere mediante tale tecnica la scena con effetto prospettico e senza confusione.

Giambologna riproduce più o meno un avvenimento ispirato al vero, con qualche concessione al gusto classicheggiante dell'epoca nei prigionieri nudi, che circondano il carro e nelle figure allegoriche di Firenze o dell'Arno disposte freddamente negli angoli. D'intorno a cavallo e a piedi si vedono ritratti numerosi personaggi della parte vittoriosa e di quella vinta, capitani, magistrati, cittadini, che assistono inespressivi all'incasso lento e solenne del carro trionfale sul quale siede maestoso e rigido il vincitore, mentre due trombettieri a cavallo aprendo il corteo varcano girando la porta Camollia. Il senso di umiliazione della resa di Siena è appena accennato da due individui, che si chinano come per implorare pietà. L'impostatura della scena, piena di aulica rigidità, è appropriata alla commemorazione di una vittoria ed all'esaltazione della magnanimità del conquistatore (fig. 1).

Rubens ormai maturo (1628-31) invece tratta il soggetto come una rappresentazione allegorica classica senza figurazioni realistiche, al di fuori del Re soldato, che si erge in armatura sul carro d'oro recando in mano un ramo di ulivo, simbolo di pacificazione. Ma sopra il suo capo aleggiano genii che l'incoronano di alloro e ne esaltano la gloria; intorno, dietro ispirazione mantegnesca, una moltitudine vestita all'antica in un tripudio di gioia, suona trombe, agita labari, trofei, stendardi, mentre varii popolani si accalcano e si raggruppano acclamando all'incedere festoso del corteo; il gruppo dei prigionieri nudi e barbuti come antichi barbari, segue il carro; i bianchi cavalli vengono guidati da figure allegoriche e l'ingresso notturno in Parigi viene aperto da guerrieri recanti fiaccole, il fumo delle quali si mesce alle nuvole animate da genii volanti. Vi domina per tutto un movimento, una letizia, che trasmettono entusiasmo anche nell'osservatore, cui par di udire lo scalpitar dei cavalli, il clamore della folla dominati dal fragore delle trombe suonate a perdifiato (fig. 2).

Malgrado queste diversità la disposizione generale è la stessa e analogo è soprattutto il concetto di far voltare ad angolo il corteo per entrare in città, in Siena attraverso una porta medioevale merlata; a Parigi mediante un arco trionfale classico dominato da quadrighe. Tale identità



Fig. 1. — GIAMBOLOGNA: Ingresso trionfale di Cosimo I a Siena,
particolare della base del monumento equestre di Cosimo I.
(Firenze. — Piazza della Signoria).



Fig. 2. — PIETRO PAOLO RUBENS: Ingresso trionfale di Enrico IV
in Parigi.
(Firenze. — Uffizi).

richiesta dalla voluta amplificazione d'una analoga scena trionfale, è lo-



Fig. 3. — PIETRO PAOLO RUBENS E SCUOLA: Ingresso trionfale
in Anversa dell'Infante Cardinale Ferdinando d'Austria.

(Firenze. — Uffizi).

gico fosse derivata in Rubens dal ricordo della composizione di Gianbologna.

Qualche anno più tardi nel 1635, quando il medesimo pittore compose le allegorie degli archi trionfali per l'ingresso dell'Infante Cardinale Ferdinando d'Austria in Anversa, ripeté in altro formato il medesimo concetto, "quale lo vediamo eseguito dagli aiuti nella medesima sala degli Uffizi. Ivi egli mostra di aver sempre presente il rilievo fiorentino facendo camminare seminudi e curvi allato al carro del Governatore dei prigionieri barbuti, quasi identici ad altri di Piazza della Signoria (fig. 3).



LIBRI RICEVUTI

ILSE BLUM. - Andrea Mantegna und die Antike. *Strassburg, Heitz, 1936*, 8°, p. 124, tav. 11.

Sammlung Heitz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte. III. Reihe-Band 8.

DAVIDE CUGINI. - Moroni pittore, *Bergamo, Edizioni Orobianche, 1939*, 8°, p. 135, tav. 56, con l'aggiunta di

GERTRUDE LENDORF. - Giovanni Battista Moroni, il ritrattista bergamasco. *Edizione italiana*, p. 176, tav. 21.

GÉZA DE FRANCOVICH. - L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso, *Leipzig, Keller, 1938*, 4°, p. 116, *ill.* 136.

Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibl. Herthiana, II. Band, 1938, p. 144-261.

SGADARI DI LO MONACO. - Pittori e scultori siciliani dal seicento al primo ottocento. *Palermo, Agate, 1940*, 8°, p. 178, tav. 123.

G. GABRIELI. - Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia. *Roma, [Palombi], 1936*, 8°, p. 80, tav. 12, 1 carta top.

R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte, bibliografie e cataloghi, IV.

PINELLA SCIUTI. - Giuseppe Sciuti pittore. *Palermo, [Scuola tip. «Boccone del povero»], 1938*, 8°, p. 161, tav. n n.

Estratto dall'Archiv. Stor. Sicil., vol. II-III, 1936, 1937.

MARIO GUASCO. - Thysdrus (El Gem). Storia e archeologia. *Sfax, Mauras, 1938*, 16°, f. 2, tav. n n.

JOHN RUSKIN. - Elementi del disegno e della pittura. *Trad. di G. Nicoletto, 2ª rist., Milano, Bocca, 1938*, 8°, p. xxxv, 249, *ill.*

Biblioteca artistica, vol. VII.

Finito di stampare il 20 Agosto 1940-XVIII.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1940-XVIII. — Tipografia Giuntina - Firenze, Via del Sole, 10.



Mario Salmi - Arnolfiana

Di Arnolfo scultore si è scritto in questi ultimi anni per indagare il periodo delle origini¹ o per raccogliere in una visione d'insieme l'operosità dell'artista² alla quale giustamente è stato aggiunto, per merito del Mariani³, un pezzo cospicuo: la statua di un personaggio scrivente, parte forse di una tomba, nel cortile dell'arcivescovado di Perugia. E intorno alle opinioni espresse si è già iniziato un dibattito molto utile⁴ per chiarire il problema sti-

¹ R. BARSOTTI, *Problemi insoluti di scultura pisana. L'arca di S. Domenico di Bologna e il pulpito di Pistoia*, in *L'Illustrazione Vaticana*, V (1934), pagg. 336-40, 380-84, 561-65; E. CARLI, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, Pisa, 1936; C. L. RAGGHIANI, *Arnolfo di Cambio e altri problemi d'arte pisana*, in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, V (1935-36), pag. 306 e segg.

² H. KELLER, *Arnolfo di Cambio u. seine Werkstatt*, in *Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml.*, LV (1934), pagg. 205-228 e LVI (1935), pagg. 22-43.

³ V. MARIANI, *Una sconosciuta scultura di Arnolfo di Cambio* in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, a. VI (1938), fasc. III.

⁴ G. DE FRANCOVICH, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio*, in *Le Arti*, a. II (1940), fasc. IV.

listico di Arnolfo, che esiste in sede filologica e che non è stato ancora risolto.

L'avere rintracciato una scultura della bottega di Arnolfo, mi dà modo di toccare l'argomento e di esporre qualche mia idea intorno al grande maestro.

Per quanto riguarda le origini credo che egli fosse nato intorno al 1245, e avesse quindi circa venti anni quando collaborava al pergamo di Siena con Nicola Pisano: di conseguenza ritengo che si fosse formato presso questo scultore. La Valdelsa, dalla quale veniva Arnolfo nel sec. XIII subiva il fascino della corrente pisano-lucchese documentato nell'architettura romanica¹. Nulla di strano quindi che il giovane si fosse recato a Pisa che era del resto per la scultura il centro più vivo della Toscana; e che Nicola Pisano avesse potuto penetrare ed imporsi nell'ambiente senese, sulla scia delle maestranze che lo avevano preceduto.

Adolfo Venturi², movendo dalla documentata partecipazione di Arnolfo al pergamo di Siena, gli aveva già ascrivito la « Natività » l' « Adorazione dei Magi » e parte degli Eletti nel « Giudizio Finale ». È indubitato infatti che un interprete timido e — direi — riservato di Nicola conduce il rilievo della « Natività », dove abbondano quelle pieghe angolose ed acute che troveremo in Arnolfo. E collabora nell' « Adorazione dei Magi », nella « Presentazione al Tempio » e nella « Fuga », nonchè nel gruppo dei tre « Profeti » dopo il primo dei rilievi ricordati.

Non solo, ma i rapporti fra questo gruppo, le statue dei due « Dottori » e della « Madonna » nella fronte dell'arca di S. Domenico a Bologna (1265-67) e alcune figure degli scomparti dell'arca stessa (storie con la « Resurrezione di Napoleone Orsini », con « S. Domenico servito dagli Angeli » e col « Santo genuflesso di fronte agli Apostoli maggiori ») mi fecero già supporre che

¹ Cfr. M. SALMI, *L'Architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma, 1928, pag. 18 e 29.

² A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, Vol. IV, Milano, 1905, pagg. 2-3.

lo scultore del pergamo senese, cioè in sostanza Arnolfo, avesse collaborato anche a quel non felice complesso ideato da Nicola, e che l'assenza di Arnolfo a Siena nel 1266, quando egli era reclamato da fra Melano, potesse essere giustificata in tal modo¹.

Ma quale fu il carattere di quella collaborazione?

Arnolfo giovane lavora secondo le direttive del Pisano e la sua personalità — come avviene di solito nell'arte medioevale in cui il maestro opera insieme coi discepoli — resta subordinata a quella di Nicola; mentre per gli studiosi che hanno seguito il Venturi — specie per il Ragghianti — Nicola verrebbe quasi ad assumere, dopo il pergamo di Pisa, la fisionomia di un imprenditore, come se le qualità creative di lui si fossero pienamente esaurite. Quando è invece ragionevole ritenere che lo stacco stilistico fra il pergamo di Pisa e quello di Siena sia dovuto ad un ulteriore sviluppo dello scultore, accertabile perfino nella opera estrema di lui in collaborazione col figlio Giovanni, cioè nella fontana di Perugia².

Così il fondamentale tirocinio di Arnolfo presso Nicola non ci permette di accogliere l'ipotesi prospettata dal Carli di una precedente educazione cistercense che non appare giustificata dalle opere³. Nel pulpito di Siena la personalità di Arnolfo è quasi al suo inizio come accerta un raffronto con le cose del tempo romano di circa dieci anni più tarde. Allora Arnolfo si presenta quale

¹ Esposi questa ipotesi in un corso di lezioni sulla scultura gotica toscana, tenuto all'Università di Firenze nel 1930-31. Poi il BARSOTTI, *art. cit.*, la sviluppava, indipendentemente da me, oltre i limiti. Per la partecipazione di Arnolfo al pergamo e all'arca mi sembrano giuste le distinzioni che condivido di G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, di prossima pubblicazione, cap. III-IV.

² È la tesi di G. SWARZENSKI, *Nicola Pisano*, Francoforte sul Meno, 1926, ribadita dal TOESCA, *Storia dell'Arte*, Torino, 1927, pagg. 876-880 e ora dal DE FRANCOVICH, *art. cit.*, e dalla NICCO-FASOLA, *op. cit.*

³ CARLI, *op. cit.*, pag. 23. Ritengo che Arnolfo avesse collaborato ai capitelli del Duomo senese con una maestranza di Nicola, fedele allo stile di lui, prima dell'inizio del pulpito. Infatti una scultura cistercense con propri caratteri figurativi, non esiste; e dal contatto coi monaci di S. Galgano Arnolfo può solo aver tratto qualche conoscenza ornamentale di gusto gotico.

artista indipendente e diverso, essendosi allontanato dalla morbidezza e dal calore umano del suo maestro per un senso plastico netto e per una espressione assai più contenuta. E d'altra parte, supponendo subordinata a Nicola Pisano l'operosità di Arnolfo a Bologna e a Siena, è anche possibile superare le obiezioni del De Francovich circa la collaborazione sia nell'arca, sia nel pulpito.

Il mutamento compiuto dal nostro è certo dovuto alla natura dell'artista, ma fu favorito dall'ambiente nel quale visse dopo essersi staccato da Nicola.

Arnolfo è chiamato « da Firenze » nei famosi documenti perugini del 1277 che motivarono la inopportuna distinzione fra Arnolfo di Cambio e Arnolfo da Firenze ripetutamente sostenuta senza alcuna fondamentale ragione di stile dal Frey¹; ed essendo egli originario di Colle Valdelsa, terra soggetta a Firenze, avrebbe potuto legittimamente chiamarsi fiorentino senza aver dovuto soggiornare in quella città. Ma staccatosi da Nicola, a Firenze egli deve avere di fatto, per qualche tempo, dimorato, ciò che spiega come sia potuto entrare al servizio di Carlo I d'Angiò che nel 1272 è a Firenze col pontefice Gregorio X.

Nel campo della scultura esisteva in questo centro una tradizione decorativa che può avere avuto solo un generico influsso su Arnolfo. Una tradizione figurata locale mancava. Solo la scultura in legno, come il Cristo, sempre romanico, di Petrognano, che esalta il valore delle masse semplicemente squadrate poteva far presa su Arnolfo. Perchè le prime prove sulla via del gotico, come il rilievo unito alla lapide commemorante il risarcimento della chiesa di San Bartolomeo, di poco posteriore al 1259 (fig. 1), sono fatiche di lapicidi che cercano vitalità nell'incresparsi dei drappaggi e nel modellato dei volti ma mancano di misura e di

¹ K. FREY, *Die Loggia dei Lanzi in Florenz*, Berlino, 1885; ID. in THIEME BECKER, *Künstlerlexikon*, vol. II, Lipsia, 1908, pag. 558 e seguenti; ID., in VASARI, *Le Vite*, parte I, Monaco, 1911. Prima una separazione fra Arnolfo « di Cambio » e Arnolfo « fiorentino » era stata adombrata da A. RICCI, *Storia dell'Architettura in Italia*, vol. II, Modena, 1858, pag. 69 e 102.

ritmo classicheggiante; sono cioè cose modeste di fronte alle quali il nostro artista doveva restare indifferente o limitarsi ad apprez-



Fig. 1. — SCULTORE FIORENTINO DEL SEC. XIII: S. Bartolomeo
e il suo devoto Gerardo.
(Vincigliata. — Castello).

zarvi, nel caso, quel tanto di rudezza romanicheggiante visibile nella solida struttura delle teste¹.

A Firenze egli aveva potuto invece approfondire la sua esperienza nel campo dell'architettura e della decorazione, perchè gli

¹ Si è parlato dal CARLI, *op. cit.*, pag. 35 di « una interpretazione toscana.... di moduli di origine oltramontana » per i peducci figurati di Santa Maria Novella. Ma di fatto elementi decorativi di carattere gotico, che non possiamo dire specificatamente cistercensi, vanno uniti a ricordi di Castel

manca l'occasione di attendere ad una qualche grande impresa di scultura come i due pergami di Pisa e di Siena. Ma la città era impegnata in lotte coi vicini e alimentava gli odî di parte entro le sue stesse mura; onde la pace tra guelfi e ghibellini voluta da Gregorio X fu subito « rotta », come direbbe il Villani, e ne venne per conseguenza l'interdetto. Presto ogni attività artistica, dopo la fondazione della chiesa di San Gregorio in onore del Papa (1272), dovette essere sospesa o quasi e Arnolfo, se era a Firenze, come suppongo, dovette andarsene. Nè è improbabile che subito fosse assunto da Carlo d'Angiò presso il quale lo troviamo nel 1277. In quest'anno egli ha già collaborato al monumento di Adriano V († 1276) in San Francesco di Viterbo, invero di una composizione architettonica non bene equilibrata ma recante già lo schema del monumento al cardinale De Braye in San Domenico di Orvieto. L'artista attese ad alcuni particolari, come le due vivaci teste nei lobi dell'arco, sorridente l'una, piangente l'altra, molli, come di pasta, che sono frutto di una impressione transeunte, mentre risponde al classico ideale arnolfiano la tondeggiante e barbata testa di San Pietro nel timpano¹.

Il trovare Arnolfo in un'opera prevalentemente architettonica conferma che egli doveva essersi rivolto ad una nuova attività, in contatto, anzi in piena fusione, coi marmorari di Roma, che approfondono nel monumento festosi mosaici ornativi; ma in contatto diretto anche col mondo gotico, visibile nella struttura, nei capitelli, nei gattoni rampanti. Tale contatto era avvenuto a Siena e a Firenze ma doveva essersi rafforzato attraverso l'ambiente cister-

del Monte (peducci della cappella Gondi e della cappella Strozzi in Santa Maria Novella) nei telamoni di cui taluno con le gambe incrociate, visibili anche nei capitelli del Duomo di Siena, in questo forse attraverso Nicola Pisano. In Santa Maria Novella poi i capitelli della cappella maggiore, del braccio trasversale e delle navate, più prossimi al transetto mostrano chiaramente l'influsso di Nicola. Cfr. PAATZ, *Werd u. Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, Burg b. M., figg. 8-9 e 17-21; e DE FRANCOVICH, *art. cit.*, pag. 250.

¹ Si veda, per i particolari bellissimi, A. VENTURI, *Arnolfo di Cambio (Opere ignote del maestro a Viterbo, Perugia e Roma)*, in *L'Arte*, 1905, pag. 254 e segg.

cense laziale. Tanto più che ad es. nella stessa abbazia di Fossanova una lieve decorazione musiva di tipo romano aveva ravvivato il portale di solida struttura romanicheggiante. Ma anche ritengo che Arnolfo già fosse a conoscenza della civiltà artistica meridionale.

Nel monumento al card. Annibaldi — commesso forse dallo stesso Carlo D'Angiò nell'anno medesimo della morte del prelado (1276) — la figura del defunto (fig. 2), con quelle sue pieghe decise, rigide e diritte, accenna ad una compattezza romanica meglio ancora definita nei semplici piani faciali, appena attenuata dal decorativismo della dalmatica e del cuscino e dal gotico andamento dei capelli nervosamente ondulati. Egli si allontana da Nicola, senza però aver nulla imparato, sotto questo riguardo, dai coevi marmorari romani; mentre anche a Roma la scultura romanica in legno — attraverso opere come la « Deposizione » di Tivoli — con la sua forma chiusa e compatta poteva conservare efficacia d'esempio¹. E non basta. Nel sepolcro Annibaldi l'altorilievo col corteo dei celebranti (fig. 3) è lontanissimo da quelli affollati di Nicola; e fu variamente avvicinato alla scultura romanica toscana e alla francese. Per il risalto delle figure ben pausate e spazeggiate esso si collega a tradizioni lombarde e non è dubitabile che Arnolfo abbia attinto a fonti lombarde dirette o mediate nella

¹ Per la scultura in legno nell'Italia centrale cfr. il buon saggio di G. DE FRANCOVICH, *A romanesque school of wood carvers in central Italy*, in *The Art Bulletin*, vol. XIX, 1937. L'A. suppone che il centro di una grande scuola di scultori romanici sia stato Arezzo ma prendendo lo spunto da quanto già prima avevo affermato (si veda: M. SALMI, *La Scultura romanica in Toscana*, Firenze, 1928, pag. 42), che ad Arezzo dovesse esistere una tradizione della scultura in legno in seguito ad accertati rapporti fra la scultura lignea e la scultura in pietra di quella città.

A proposito dei valori di massa romanicheggiante in Arnolfo, che essi non siano lontani dagli esempi della scultura in legno, si può constatarlo attraverso precisi raffronti: fra l'angelo della « Deposizione » di Tivoli (DE FRANCOVICH, *art. cit.*, fig. 2 e 53), e quelli, della bottega di Arnolfo, entro il ciborio di San Paolo a Roma, audacemente figurati come se scendessero dall'alto (VENTURI, *op. e vol. cit.*, figg. 60-61); fra le salde teste di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo nella « Deposizione » (DE FRANCOVICH, fig. 48 e 49) e quella del card. Annibaldi.



Fig. 2. — ARNOLFO: Il card. Annibaldi.
(Roma. — San Giovanni in Laterano).



Fig. 3. — ARNOLFO: I celebranti (particolare del monumento Annibaldi).
(Roma. — Chiostro di San Giovanni in Laterano).

stessa Toscana, con quel tanto di sensibilità gotica che lo scultore, da uomo del suo tempo, aveva acquistata. Le figure però si congiungono ad un fondo il quale anzichè liscio, come presso i lombardi, è tessuto di mosaico, non certo per la ricerca degli effetti atmosferici che vedremo raggiunti da Donatello, ma solo per una sontuosità pittoresca che contribuisce a dare alle figure stesse una loro indipendenza plastica. Il richiamare in questo caso una certa predisposizione arnolfiana al gusto cromatico del romanico fiorentino, non basterebbe. E anche invano cercheremmo calzanti raffronti nei rilievi romanici di Roma, dove persino i chiostri di San Giovanni e di San Paolo, così scintillanti di pietruzze musive, hanno nei pennacchi sculture dal fondo unito.

Si staccano invece da una superficie mosaicata le figure dei pulpiti campani; segno dunque che prima di eseguire il monumento Annibaldi Arnolfo doveva essere stato nel Mezzogiorno. Questa ragione mi fece supporre che i rapporti con Carlo d'Angiò fossero assai precedenti al 1277, cioè all'anno in cui i rapporti sono documentati.

La conoscenza del mondo meridionale da parte del nostro, è testimoniata del resto anche dal ciborio di San Paolo (fig. 4). Per la struttura delle cuspidi triangolari, così caratteristiche, a guisa di frontone unite all'arco sottostante egli aveva ricordato certi sfondi del pulpito di Siena. In particolare nel rilievo della « Presentazione al Tempio » le arcate a giorno che cingono una chiesa a guisa di ambulacro, presentano lo schema già costituito (fig. 5). Non è il caso dunque per questo di dovere uscire dalla Toscana. Bastano poi a spiegare l'insistenza sulle orizzontali nell'architettura del ciborio i cibori romanici di Roma e del Lazio (San Giorgio in Velabro, Ferentino ecc.), così da farci ritenere che Arnolfo trasformi in gotico questo importante elemento della suppellettile chiesastica tanto comune a Roma e nella sua regione¹.

¹ Giustamente il DE FRANCOVICH, *art. cit.*, pag. 2, si oppone all'affermazione del KELLER, *art. cit.*, parte I, pag. 227, che Arnolfo nella struttura gotica del ciborio di San Paolo si attenga a qualche prototipo francese attraverso presunti esempi cistercensi del Lazio.

Le statue angolari del ciborio di San Paolo allontanandosi invece da



Fig. 4. — ARNOLFO: Particolare del ciborio.
(Roma. — San Paolo).

quelle libere dei pulpiti di Nicola, di un giuoco plastico accordato col

movimento gotico dei rilievi, prendono, entro i loro tabernacoli, una funzione rigidamente architettonica. Nei pulpiti campani, come quello del 1181 nel Duomo di Salerno (fig. 6) e quello dugentesco della Cattedrale di Sessa, entrambi arcuati, si scorgono figurine d'angolo che per la rigidità dei loro contorni si inseriscono entro i limiti dell'architettura dei pulpiti stessi e le restano subordinati. Inoltre nel pulpito salernitano stanno profeti in piedi, proprio come

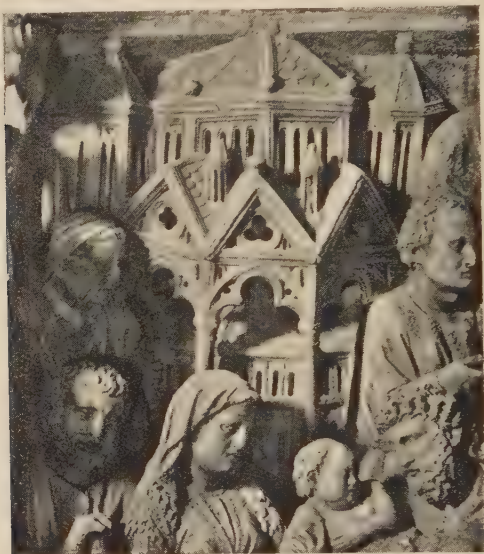


Fig. 5. — NICOLA PISANO E ARNOLFO: Particolare del pulpito
(Siena. — Duomo).

nel ciborio di San Paolo i quali si ispirano ad esempi analoghi, sebbene abbiano un'articolazione nuova. Nè sarà vano avvicinare per la loro analogia e delicata interpretazione dell'Antico infervorata da un sentimento di vita serena, i due sorridenti busti di Nicola di Bartolomeo da Foggia nel pulpito di Ravello (fig. 7) alla Eva di Arnolfo nel ciborio di San Paolo (fig. 8). Mi sembra che si tratti nei due casi, più che di indipendenti e fortuite coincidenze, di affinità derivate da rapporti con lo stesso ambiente.

Intorno al 1277 si può datare la statua di Carlo D'Angiò nel

palazzo dei Conservatori a Roma (fig. 9). In Nicola Pisano non troviamo nulla di simile; ed il richiamo alla statua acefala del Museo di Capua è sorto anche in altri spontaneo, perchè quella scultura, già sulla monumentale Porta di Federico II, è il precedente più immediato del cesare francese scolpito da Arnolfo. L'artista deve aver veduto quell'opera (fig. 10) analoga nell'impostazione e nelle stesse vesti, cioè una tunica ed un manto fermato sulla spalla destra; però di un drappeggiare meno rigorosamente stilistico che, nell'evidente influsso dell'Antico, diviene un po' faticoso. Nella sta-



Fig. 6. — ARTE CAMPANA DEL SEC. XII: Particolare di un ambone.

(Salerno. — Duomo).

tua di Capua infatti le vesti appariscono come una sovrapposizione alla struttura corporea, mentre la statua arnolfiana possiede una costruttività anche nelle vesti legata ad un concetto di economia e di sintesi. I volumi squadrati in modo aspro e sommario sono compattissimi e ravvivati da certa tendenza al reale, nel senso di moto che resta impresso alla figura e nei marcati tratti del volto che scoprono un'intenzione ritrattistica. Tuttavia l'osservazione delle altre sculture della Porta di Capua può aver rafforzato in Arnolfo le naturali inclinazioni ed i precedenti culturali; aver suggerito cioè certi rigidi e secchi panneggi quasi di tardo romanico, visibili fra l'altro nel noto busto di Pier della Vigna.

La Porta di Capua avrebbe avuto per noi valore illuminante per la sua decorazione scultoria e architettonica. Scomparsa quel-

l'opera, il disegno degli Uffizi che ne riproduce il prospetto esterno (fig. 11), c'informa che essa univa gli elementi pugliesi del portale a quelli francesizzanti del duplice partito a colonne e cornici piane alternantisi ad archi ed edicole che recavano statue. Come nelle cattedrali gotiche, il maggior effetto plastico era affi-

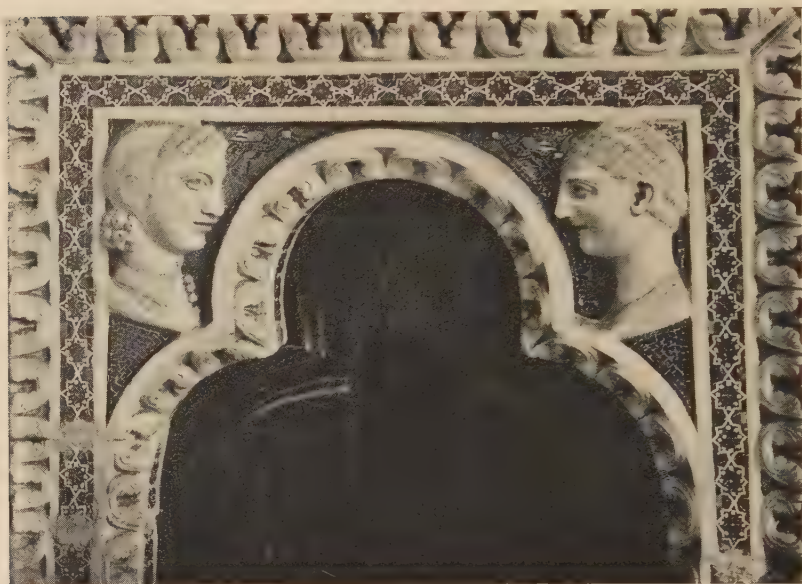


Fig. 7. — NICOLA DA FOGGIA: Particolare dell'ambone.
(Ravello. — Duomo).

dato nella Porta di Capua alla statuaria. Nè da quel complesso può essere staccato Arnolfo, per la decorazione con statue dei suoi cibori romani entro edicole architettoniche e soprattutto per quella della facciata di Santa Maria del Fiore.

Infine nel vasto regno d'Apulia e di Sicilia Arnolfo dovette prendere conoscenza diretta di altri esempi della civiltà architettonica fiorita intorno a Federico II e apprezzare la solenne bellezza dei castelli imperiali. Ma questo riguarda Arnolfo architetto e non

lo scultore, per il quale, dagli accennati contatti culturali, si può giungere a qualche conclusione.

Innanzi tutto, se a Roma egli si occupa di decorazione archi-



Fig. 8. — ARNOLFO: Particolare del ciborio.

(Roma. — San Paolo).

tettonica collegandosi alla tradizione romanica locale, e a Roma sente ancor più che in Toscana il fascino dell'Antico così consoni al suo spirito semplificatore — fascino sul quale giustamente si è, per parte di altri, insistito — ama sempre certe sintetiche e solide soluzioni di forma attuate dagli scultori in legno. In secondo luogo dell'arte del Mezzogiorno resta nella sua opera sostanziale

risonanza, per il rapporto fra elemento plastico ed elemento cro-



Fig. 9. — ARNOLFO: Carlo d' Angiò
(Roma. — Palazzo dei Conservatori).

matico e per la manifesta aspirazione a congiungere la scultura

alle forme architettoniche che egli disciplina entro una legge monumentale.



Fig. 10. — ARTE CAMPANA DEL SEC. XIII: Statua acefala.
(Capua. — Museo).

L'ambiente fiorentino prima ancora che vi tornasse Arnolfo,

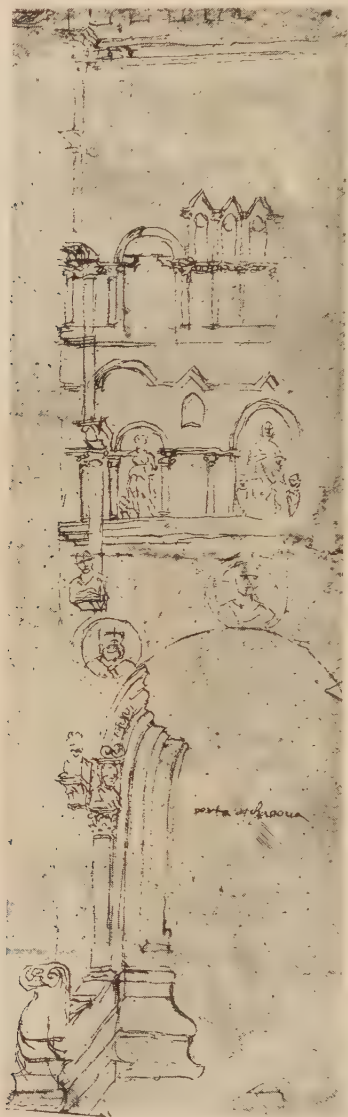


Fig. 11. — FRANCESCO DI GIORGIO : La Porta di Capua
(Firenze. — Uffizi, dis. arch. 333)



Fig. 12. — SCULTORE FIORENTINO DEL 1283: Martirio di S. Lorenzo.
(Montevarchi. — Fraternita di S. Maria del Latte).

più che di qualche sporadico influsso di Nicola Pisano nella concomitanza di tendenze bizantine e gotiche, si nutrice di tradizioni romanicheggianti perchè più adatte al gusto locale¹.

C'è ad es. a Montevarchi nella Fraternita di S. Maria del Latte, un inedito rilievo di macigno (fig. 12), forse un tempo destinato ad architrave della Collegiata², rappresentante il martirio di S. Lorenzo (in alto si leggono ancora le parole: BEATUS LAURENTIUS) e recante la data † AÑO DOMINI MCCLXXXIII. Anzichè seguire l'affollato comporre di Nicola e di Giovanni la gagliarda scultura ha figure spazeggiate contro un fondo liscio alla lombarda, di un contorno rude, angoloso e di un modellato compatto, unito ad un'azione primordiale ma piena di efficacia.

Questo modo di narrare è in piena concordanza con quello dei contemporanei pittori su tavola. Nella testa tonsurata del Santo i capelli ricci per la loro asprezza di segno hanno qualcosa che può essere avvicinato ad Arnolfo (fig. 3), del quale non è però possibile vedere alcun diretto influsso; mentre nel carattere romanico dell'insieme è pure da scorgere qualche contaminazione di goticismo non solo nella cattedra ad archetti ma nello sciolto andamento dei panneggi, in relazione probabile col rilievo delle Marie al Sepolcro nel refettorio di Santa Croce.

Il semplice comporre continua del resto nei lombardi toscanizzanti come Girollo da Como al cui fare, per le relazioni col rilievo di Montepiano, è da congiungere l'Annunciazione lungo il fianco meridionale di Santa Maria del Fiore del primissimo Trecento³,

¹ In *Firenze antica e moderna illustrata*, VIII, Firenze, 1802, pag. 228 trovo descritta come esistente nella Galleria Menabuoni l'acquasantiera della soppressa chiesa di San Biagio col « Giglio della città, la Croce del Popolo, il Drago con l'Aquila della Parte Guelfa e i Gigli col rastrello di Re Carlo », dunque del tardo Duecento, sostenuta da due leoni « ciascuno de' quali tiene fra le branche un agnellino », ciò che prova il perdurare di schemi romanici in tempo già gotico, come in Nicola e in Giovanni Pisani.

² Misura m. 1,70 in lunghezza e m. 0,85 in altezza.

³ Cfr. M. SALMI, *Due rilievi romanici inediti*, in *Arte e Storia*, 1914, pag. 164.

La quale ha pure affinità con l'Annunciazione arnolfiana del Museo Vittoria e Alberto di Londra, proveniente da Santa Croce. Infatti tale tendenza semplificatrice viene a concidere con le idealità di Arnolfo.

Il rilievo della Porta San Giorgio col Santo cavaliere, dato



Fig. 13. — SCULTORE FIORENTINO DEL SEC. XIII: Capitello.
(Firenze. — Museo Nazionale).

recentemente a lui, ha un modellato molle vicino allo stucco della torre del Colombaione della Badia a Settimo e a quello ammorbidito di Nicola¹. Ma insieme coi tre capitelli figurati provenienti dalla Badia fiorentina ed ora al Bargello (del 1285 o poco dopo) dalle teste di analogo modellato, più piene che non quelle di Arnolfo e lontani dalla compattezza arnolfiana (fig. 13), spetta

¹ U. MIDDELDORF u. W. PAATZ, *Die gotische Badia zu Florenz u. ihr Erbauer Arnolfo di Cambio* in *Mitteilung. d. Kunsthist. Institutes in Florenz*, II B., H. VIII lo hanno attribuito ad Arnolfo e l'ascrizione è stata

ad un'artefice suggestionato dai modi figurativi di Nicola Pisano e solo in parte di lui¹.

Arnolfo a Roma è capo di una maestranza di tipo ben diverso da quella del Pisano perchè la scultura vi ha parte subordinata all'architettura, fuori dei propositi narrativi di Nicola e di Giovanni. Accanto a sè egli ha decoratori e scultori. Così si va prospettando nella sua parte più sostanziale il problema stilistico di Arnolfo suggerito dalla necessità di giungere a distinguere, basandoci sulla qualità delle opere, l'artista dai suoi collaboratori, e i vari collaboratori; fatica compiuta dal Keller ma solo in parte, perchè è troppo restrittivo il criterio che egli segue, nel vedere la personale partecipazione del maestro².

ripetuta dal CARLI, *op. cit.*, pagg. 31-32, che lo ha datato verso il 1270. Già sulla scorta di G. WITZTUM u. W. F. VOLBACH, *Malerei u. Plastik d. Mittelalters in Italien*, Wildpark e Potsdam, 1904, pag. 160, l'avevo ritenuto (*La scultura romanica cit.*, pag. 58), del 1285, anno cui G. VILLANI, *Cronica*, Libro settimo, cap. XCIX ascrive l'inizio delle porte delle nuove mura. È vero che la Porta S. Giorgio non appare menzionata dallo storico nè è menzionato il rilievo (come inesattamente scrissi allora) ma la datazione approssimativa dell'una e dell'altro resta quella. Non sarebbe infatti comprensibile come, non esistendo le mura, fosse stato eseguito il rilievo così per tempo. Soprattutto poi le ragioni dello stile inducono a datare nel 1285 c. il S. Giorgio, così vicino ai capitelli della Badia, rinnovata dallo stesso anno in avanti. Concordo solo con gli studiosi ricordati nel vedere nel rilievo un certo influsso di Arnolfo.

¹ Questi capitelli si dicono da tutti provenienti dal campanile; e può darsi che avessero potuto appartenere alla sopraelevazione della torre quale era stata ideata da Arnolfo. È certo però che non si trovavano in opera nel campanile attuale, come mi sarà agevole dimostrare altrove. Il KELLER, *art. cit.*, li ha definiti sommari perchè dovevano essere veduti dall'alto; la sommarietà non vieta tuttavia di notarvi la grande distanza di fattura da quelli del ciborio di San Paolo a Roma eseguiti nello stesso anno 1285, o poco prima, dalla bottega romana di Arnolfo, sotto la direzione di lui. Questo ad escludere la paternità arnolfiana asserita da altri.

² Ciò in particolare per Firenze. Cfr. DE FRANCOVICH, *art. cit.*, pag. 421 e seguenti, anche per quanto riguarda la maestranza romana di Arnolfo. Condivido pure quanto lo stesso A. (pag. 236) osserva a proposito dell'affermazione del PAATZ, *Werden u. Wesen*, pag. 93 che sarebbe impossibile discernere lo stile di Arnolfo, riesumando la tesi dell'arte medioevale collettiva, negatrice della personalità.

Questa necessità s'impone soprattutto nel periodo fiorentino — dal 1296 circa sino alla morte di Arnolfo nel 1301 o nel 1302 — per le sculture della facciata di Santa Maria del Fiore, complesso di tanto maggior respiro nel quale l'artista ha alle sue dipendenze



Fig. 14. — BOTTEGA DI ARNOLFO: Teste.
(Firenze. — Museo di Santa Maria del Fiore).

collaboratori romani e fiorentini, i quali, abbandonata ogni plastica mollezza, seguono soltanto lo stile di Arnolfo.

Tra gli avanzi scultori del Duomo, sono già state notate differenze di mano. E, ad es., non è certo di Arnolfo — sebbene ne rifletta i caratteri — quel frammento del Museo di Santa Maria del Fiore (fig. 14) riconosciuto come parte della « Dormitio » arnolfiana, già sul portale meridionale della facciata, e figurante la testa del Cristo e quella della animula della Madre¹.

Ora nel Museo Archeologico fiorentino, fra le sculture clas-

¹ L. BECHERUCCI, *Sculture dell'antica facciata del Duomo di Firenze*, in *Dedalo*, VIII (maggio 1928).

siche sulla scala che conduce all'ultimo piano, è collocata un'altra testa marmorea che si rivela non antica ma medioevale nella massa

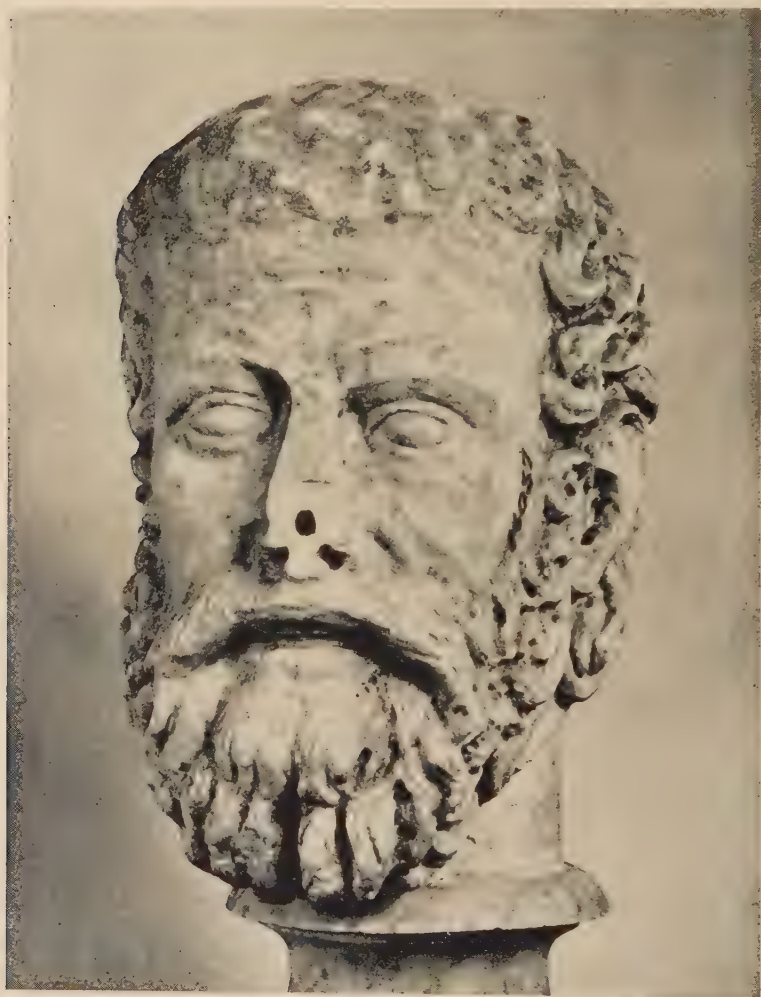


Fig. 15. — BOTTEGA DI ARNOLFO: Testa.
(Firenze, — Museo Archeologico).

compatta dei capelli a ricci e della barba tormentata dai fori insistenti del trapano (figg. 15-16). Quantunque mutila nel naso

e consunta perchè già esposta alle intemperie, la testa conserva un maschio vigore nel sicuro tratteggiare del volto, nel taglio



Fig. 16. — BOTTEGA DI ARNOLFO: La testa precedente vista di profilo.
(Firenze. — Museo Archeologico).

arcuato della bocca, nella potente mascella e nello sguardo fermo ma un pò melanconico, di una lieve sfumatura psicologica. Con-

frontata con la testa del Cristo vi troveremo lo stesso nobile carattere e vere e proprie identità di struttura e di esecuzione nella piega della bocca, nel segno marcato dell'occhio, nella tecnica del trapano, tanto da farci concludere che lo stesso collaboratore di



Fig. 17. — BOTTEGA DI ARNOLFO: Angelo adorante.
(Firenze. — Museo di Santa Maria del Fiore).

Arnolfo deve avere scolpito la nostra testa per il medesimo insieme, cioè, per Santa Maria del Fiore.

Si tratta di uno degli apostoli della « Dormitio » ovvero di una statua destinata ad altro luogo della facciata? Mi riservo di rispondere in modo più preciso quando saranno possibili quei raffronti di ordine materiale impediti nel momento in cui scrivo (ottobre 1940) dalle protezioni di guerra compiute nel Museo dell'Opera del Duomo.

Si può tuttavia anticipare fin da ora un raffronto fra il profilo della nostra testa e quello dell'attonito angelo (fig. 17) che

stava sull'arco di un portale di lato, forse il portale nord della facciata del Duomo, allo scopo di rafforzare il carattere arnolfiano del pezzo qui pubblicato e per precisare che è verosimilmente della stessa mano. Mentre l'angelo che nel Museo di Santa Maria del Fiore corrisponde a quello qui pubblicato, ha aspetto calmo e sereno, di fattura un po' diversa.

Anche nel Museo del Bargello, provenienti dai magazzini del Museo Archeologico, sono due teste che ci interessano in modo particolare per la loro impronta arnolfiana¹. La prima (fig. 18) è inferiore a quella considerata, per la fattura meno vigorosa e l'espressione meno profonda; e può essere avvicinata al Bonifacio VIII del Museo di Santa Maria del Fiore, verosimilmente finito da uno dei collaboratori di Arnolfo dopo la morte del maestro. La seconda (fig. 19), più incerta e di rilievo meno sentito, riflette in modo ancor più generico lo stile di Arnolfo. Data la provenienza, non è inverosimile che anche queste due teste derivano dalla facciata del Duomo.

Sarebbe ora facile elencare, una serie di sculture fiorentine con echi arnolfiani, create nel periodo di crisi seguito alla prematura fine dell'artista, durante il quale la corrente pisana e quella senese ebbero agio di farsi innanzi a Firenze. Così sopravvive un elemento culturale di Arnolfo in certe sepolture col defunto giacente, accompagnate da figurine le quali, in una riduzione del monumento Annibaldi, compongono la spoglia del morto o ne celebrano le esequie. Anzi gli esempi più antichi, anche per il dignitoso e classicheggiante andamento dei loro panneggi, riflettono lo stile del nostro scultore. Si veda il monumento a fra Corrado della Penna († 1313) in Santa Maria Novella (fig. 20) e si pensi a quello più tardo di frate Aldobrandino Cavalcanti († 1329) nella stessa

¹ Nella prima sala del Bargello sono raccolte veramente quattro teste che rimontano al sec. XIV. Oltre le due qui considerate (nn. d'inventario 321 e 323) una terza (n. 322), anche proveniente dal Museo Archeologico, dal volto imberbe e allungato, vorrei dire angioino, presenta influssi pisano-senesi; e una quarta (n. 340) di re coronato e barbuto, proveniente dall'Opificio delle Pietre Dure ha carattere francesizzante. Le due teste che pubblico furono restaurate nel naso.

chiesá¹, poi arricchito di una edicola con la statua di Nino Pisano.



Fig. 18. — SEGUACE DI ARNOLFO: Testa.
(Firenze. — Museo Nazionale).

E sarebbe possibile cogliere qualche altro motivo culturale

¹ Del primo, di cui già il VENTURI, *op. e vol. cit.*, pag. 482 aveva notato lo stile arnolfiano, è una rozza variante nella lastra tombale di Fra Pietro da Imola († 1320) con l'officiante e l'accollito che reca la navicella e il turribolo (fot. Alinari, n. 46408) e in quella di un Fra Giovanni († 1328) (Alinari n. 46409), entrambe in San Iacopo in Campo Corbolini a Firenze. Un'altra derivazione — sempre arnolfiana di stile — è nel Museo Bardini (n. 431), pure a Firenze, ed una di carattere seneseggiante ad Arezzo, in

arnolfiano a Firenze¹, come accanto all'accertato influsso di Ar-

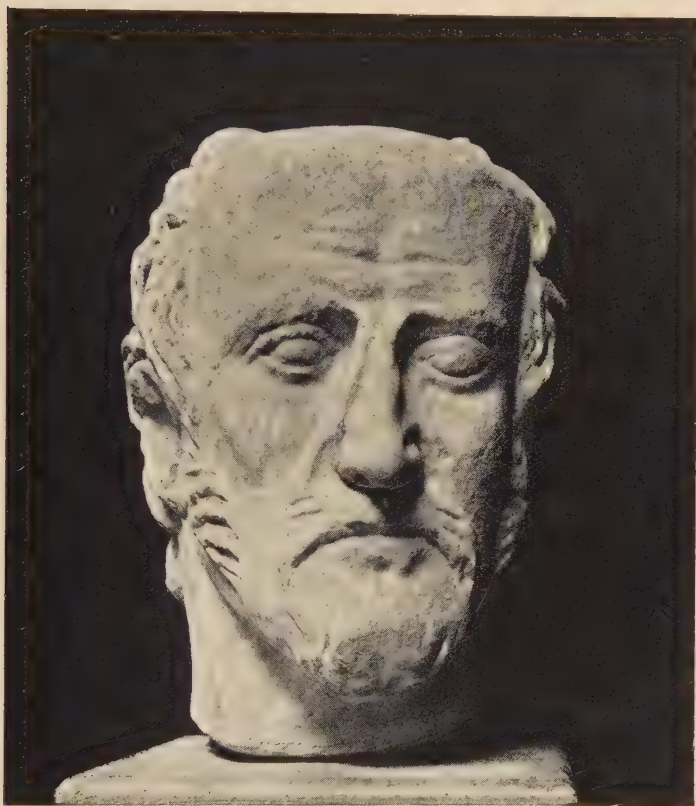


Fig. 19. — IMITATORE DI ARNOLFO: Testa.
(Firenze. — Museo Nazionale).

nolfo a Roma, un'indagine nel Mezzogiorno potrebbero condurre

San Domenico, nel monumento a Ranieri degli Ubertini vescovo di Volterra, morto nel 1300 o nel 1301, ma assai più tarda. Il trovare lo schema in opere conservate in chiese domenicane mi fa supporre che esso fosse particolarmente preferito da quell'Ordine.

¹ Ad es. nella chiesa di Santa Maria Novella l'arco a sesto ribassato su cui posa la scala della cappella Strozzi, sotto il quale è una sepoltura

a concreti risultati in questo senso, prima del sopraggiungere di Tino di Camaino¹. Ma si tratta di ricerche non essenziali per il cammino dell'arte.

Qui è invece da insistere sul valore dell'opera di Arnolfo scultore a Firenze, anche se quest'opera è giunta a noi frammentaria. L'artista va considerato l'iniziatore di una statuaria monumentale esaltante la massa, cioè di solida struttura romanicheggiante disciplinata e vigilata nei drappaggi sicuri e angolosi da un ritmo e da una misura classicheggianti nelle figure spesso frontali, che, imperturbabili, sublimano la realtà o sono animate da un sentimento contenuto che rientra nel gotico.

Questo dicono le superstiti statue del portale maggiore del Duomo e anche le teste qui riprodotte. Inoltre quelle statue risaltavano, per generare un effetto cromatico, contro un fondo di marmi colorati di cui resta un saggio in un marmo rosa archiacuto e mosaicato, opportunamente posto oggi dietro il gruppo della Vergine col Bambino nel Museo di Santa Maria del Fiore; come del resto emerge tuttora dalla sua cattedra policroma l'analogo gruppo della Madre col Figlio nel monumento orvietano al card. De Braye.

Questa moda non solo è seguita da qualche esempio immediato² e dalle nicchie del campanile di Giotto, ma soprattutto continua nelle nicchie tanto più tarde di Orsanmichele, con una ricerca di pittoresco o di plasticismo contrastante, cioè con intenti di stile.

Ben maggiore importanza ha però la statuaria pacata di Ar-

di questa famiglia, reca scolpiti sulla sua fronte due goffissimi profeti che stendono un rotulo, secondo uno schema arnolfiano visibile a Roma (arco del Presepio di Santa Maria Maggiore) e verosimilmente diffuso anche a Firenze.

¹ Ad es. in uno dei pulpiti del Duomo di Benevento dove è una commistione di elementi arnolfiani e campani, già notata da A. VENTURI, *op. e vol. cit.*, pag. 253, in particolare in un dignitoso angelo annunciante, paragonabile nel suo fermo profilo a quelli in una cuspide del ciborio di San Paolo a Roma.

² Ricordo la lunetta del portale di San Paolo a Pistoia e quella del portale del Battistero della stessa città.

Arnolfo lontana dalla concitata e scattante drammaticità di un Giovanni Pisano, come dalla grazia affidata ai fluenti ritmi della linea gotica cara ai senesi: essa si va connaturando allo spirito fiorentino volto all'essenziale. Pertanto le singole personalità che incontriamo a Firenze conservano nella statuaria, attraverso le loro varie sfumature, qualcosa di fondamentale che attinge all'esempio di Arnolfo, e cioè potenza architettonica della massa, dignità di atteggiamenti, accenti calmi e gravi.

Tali caratteri restano costanti durante il primo Trecento¹; saranno appena attenuati quando, nella seconda metà del secolo le forme si rivestiranno delle ornatezze del gotico, superflue per l'ambiente fiorentino; torneranno con la reazione semplificatrice di Nanni di Banco il quale, per ritrovare pieno respiro monumentale, guarderà ad Arnolfo². L'insegnamento arnolfiano oltrepassa anzi i limiti del gotico e penetra nella Rinascita, come dimostra la statuaria fiorentina superstite e meglio avrebbe dimostrato la vecchia facciata del Duomo che adunava statue gotiche e rinascimentali, da Arnolfo a Donatello.

Poichè è andato perduto quel complesso dobbiamo industriarci di studiare, come ci è possibile oggi, l'opera di Arnolfo nel rilievo, la quale ritengo essa pure ricca di risonanze.

¹ Ad onta della maggiore scioltezza d'impianto dovuta al penetrare del gotico, si vedono ad es. nei SS. Pietro e Paolo dell'atrio della pieve di Ripoli (Alinari, nn. 46518-19) e nel S. Pancrazio del Bargello (Brogi, n. 23097). Persino il precedente gruppo di questo Museo, proveniente da Porta Romana, con la Madonna e il Bimbo fra i due Apostoli maggiori dovuto a un Paolo di Giovanni (1328), un po' inceppato e allungato e copioso alla senese, ha una squadratura robusta e un respiro monumentale dovuti all'esempio di Arnolfo.

² È sintomatico come il gruppo di Arnolfo con la Vergine e il Bambino nel Museo di Santa Maria del Fiore fosse giudicato prima e anche dopo la rivendicazione del VENTURI, *op. e vol. cit.*, pag. 147, come opera dell'ultimo Trecento, cioè di Niccolò Lamberti, in base all'errata interpretazione di un documento che trasse in inganno anche me in un mio giovanilissimo scritto (cfr. G. POGGI, *Il Duomo di Firenze, Documenti sulla decorazione della Chiesa e del Campanile*, Berlino, 1909, pag. xxx e segg. e pag. 18; M. SALMI, *La Vita di Niccolò di Piero*, in « Letture Vasariane », Arezzo, 1910, pagg. 36 e 65-66).



Fig. 20. — IMITATORE DI ARNOLFO : Monumento a Fra Corrado della Penna.
(Firenze. — Santa Maria Novella).

Nicola e Giovanni Pisani, nell'intento di accostarsi alla vita e di dare il senso della folla, avevano creato scomparti accalcati di figure come quelli dei due pergami famosi, ispirati ai sarcofagi antichi. Gli scultori senesi seguiranno una narrazione ordinata, e con quel senso del fiabesco che veniva loro dalla pittura, della quale persino ripeteranno gli accenti descrittivi.

Arnolfo di un temperamento molto diverso, come abbiamo già veduto, staccò e pausò le figure nell'altorilievo del sepolcro Annibaldi (fig. 3) avvicinandosi alla tradizione romanica e rappresentando, in un superamento della realtà contingente, con solenne compostezza, non quella data cerimonia ma il rito che tutti eguaglia di fronte alla morte.

Per le tre superstiti figure della fonte di Perugia — eseguite poco dopo — che dovevano essere personificazioni raccolte in un ciclo, già fu acutamente notato che l'istinto dell'artista.... « porta l'episodio all'altezza di simbolo umano »¹.

Questa tendenza ad elevarsi, a universalizzare doveva riflettersi nella narrazione quando Arnolfo fu costretto a narrare, e le diede solennità di « storia », in un ordine eminentemente intellettuale. Ciò avveniva senza dubbio nelle lunette dei due portali laterali della facciata di Santa Maria del Fiore, subordinate all'inquadratura geometrica dell'architettura, governate cioè da una stessa legge, secondo un concetto già apparso nei cibori romani di San Paolo e di Santa Cecilia. Le due composizioni fiorentine erano altorilievi con alcune parti a tutto tondo, di grande evidenza plastica, privi di ogni particolare ambientale.

La « Natività » risaltava verosimilmente su di un fondo di marmo colorato, se è giusto, come suppongo, il particolare che la raffigura in un cassone dei primi decenni del Quattrocento al Bargello². Ciò sarebbe difatti in piena coerenza con quanto era apparso nel rilievo del monumento Annibaldi, nei due cibori romani

¹ V. MARIANI, *Gli assetati di Arnolfo di Cambio*, Roma 1939, pag. 12.

² È pubblicato da G. DE NICOLA, *Notes on the Museo Nazionale of Florence*, in *The Burlington Magazine*, 1918, vol. XXXII, pagg. 218-226, come vicino a Rossello di Jacopo l'franchi, e da ritenersi per me della bottega di quel suo anonimo affine che è il Maestro della Crocifissione Griggs. Cfr.

e nella stessa lunetta del portale mediano della facciata del Duomo. Per ricostruire la scena ci aiuta poi il disegno cinquecentesco conservato nel Museo dell'Opera (fig. 21). Entro la lunetta trovavano

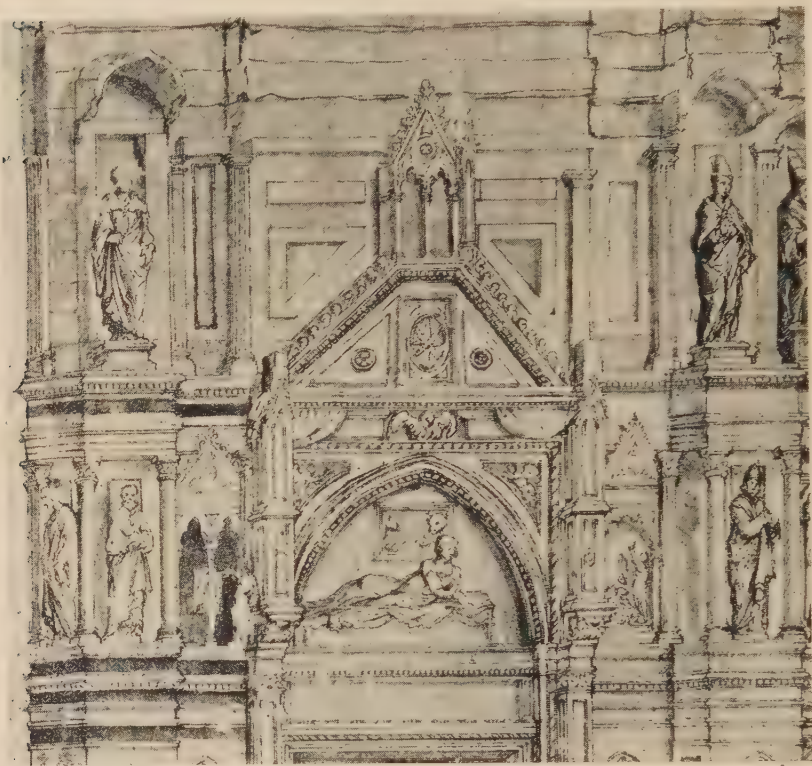


Fig. 21. — Particolare di un disegno del sec. XVI
con l'antica facciata del Duomo.

(Firenze. — Museo di Santa Maria del Fiore).

posto in primo piano la Vergine e nel fondo il Bambino nella culla, scaldato dal bue e dall'asino. La Madonna non guardava il Figlio come quelle emotive, piene di tenerezza di Giovanni Pisano:

M. SALMI, *Masaccio*, Roma, 1932, pag. 134 e *Aggiunte al Tre e al Quattrocento Fiorentino* in questa stessa Rivista, 1934, pag. 178.

dominava isolata, volgendosi ai fedeli mite e sorridente, in un atteggiamento che ha le sue ascendenze nel mondo etrusco, materna per tutti da vera madre di Dio (fig. 22). Il particolare dell'Annuncio ai pastori era staccato dalla Natività vera e propria, essendo collocato nella edicoletta di destra, e di esso doveva far parte l'altorilievo del Museo dell'Opera con un gruppo di animali.



Fig. 22. — ARNOLFO: La Vergine.
(Firenze. — Museo di Santa Maria del Fiore).

Arnolfo si allontana dunque dai suoi contemporanei; divide persino i singoli episodi per disciplina architettonica e distribuisce le figure in modo che la Madonna grandeggi. Come influì questo esempio a Firenze? Anche se necessariamente doveva scomparire, nella scultura posteriore, la spartizione architettonica, restava la robustezza formale e la sobrietà della narrazione.

Un motivo a comune, cioè il Putto nella culla dietro la Vergine nel rilievo con lo stesso soggetto nella cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona (fig. 23), ci dice come il suo autore, Michele da Firenze, si ispirasse ad Arnolfo¹. Egli è un esuberante

¹ Cfr. G. Fiocco, *Michele da Firenze*, in *Dedalo*, XII, luglio 1932, pag. 544, che notò per ascrivere a quel plasticatore la decorazione della cappella la dipendenza da Arnolfo, nonchè altri legami fiorentini.

tardogotico che congiunge al gruppo mediano i pastori, oltre che Giuseppe, e — da tardogotico — descrive ambiente e paesaggio. Ad onta di ciò conserva la chiara scansione e la nettezza dei piani arnolfiana.



Fig. 23. — MICHELE DA FIRENZE: La Natività.
(Verona. — Sant' Anastasia).

La « Dormitio » anche è ricostruibile mediante il disegno del Museo dell'Opera per quanto riguarda il Cristo con l'animula della Madre che doveva stare nell'asse della composizione (fig. 24). Se fosse, anche in questo caso, nelle edicole laterali una parte degli apostoli non possiamo dire. È certo però che almeno alcuni di essi dovevano disporsi entro la lunetta in due piani, staccandosi netta-

mente l'uno dall'altro¹. Ancora ci soccorre una scultura di Michele da Firenze con la « Morte della Vergine » (fig. 25) nella chiesa della tomba ad Adria, a prescindere sia dall'attenuarsi del rilievo,

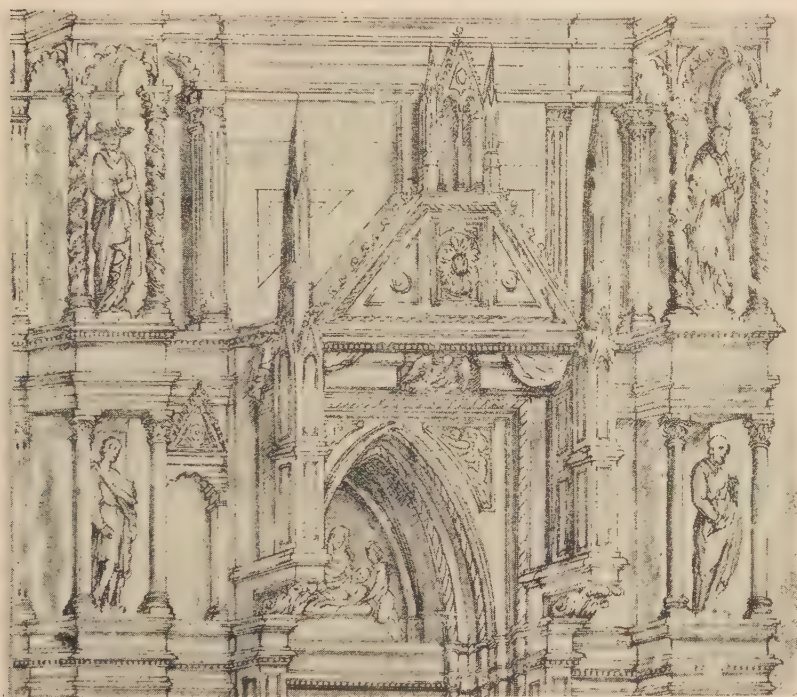


Fig. 24. — Particolare di un disegno del sec. XVI
con l'antica facciata del Duomo.
(Firenze. — Museo di Santa Maria del Fiore).

sia dall'incresparsi dei panneggi. In particolare le teste dell'officiante e del compagno alle sue spalle, confrontate con le teste dei due apostoli del Museo di Berlino (fig. 26), dimostrano una precisa

¹ Veramente il disegno non sembra rappresentare la Vergine morta ma il Cristo deposto da un angelo, mentre la figura in piedi volta verso sinistra è ammantata come una Madonna. Quindi esso fu eseguito a memoria dopo la demolizione della facciata del Duomo e vale solo come generico schema. Nè ci aiuta il noto affresco del Poccetti nel chiostro di San Marco, con l'ingresso

derivazione da queste. Il raffronto consente persino di identificare con S. Pietro il santo di Berlino, indossante il piviale, che collocandosi a destra dell'osservatore celebrava il rito, mentre la Vergine doveva apparire non sopra un sarcofago, ma sul letto funebre (fig. 27) nell'atto di essere sollevata da due apostoli, di cui



Fig. 25. — MICHELE DA FIRENZE: La Dormitio Virginis.

(Adria. — Chiesa della Tomba).

quello superstite congiunge al gesto un atto di adorazione che intensifica il valore religioso ed umano della storia¹.

Il disegno del Museo dell'Opera e i pezzi di Berlino e di Firenze dicono insomma come le figure spazieggiassero e nella loro realizzazione plastica assumessero evidenza nuova; non sempre invero capita nella stessa Firenze, come avvenne all'Orcagna per la sua Dormitio complicata e popolosa nel tabernacolo di Orsammichele. Dove però il fondo a disegno simulante una stoffa non è impossibile che fosse derivato da Arnolfo, se pensiamo alle predilezioni di questo maestro nelle opere romane, di far staccare le figure su di un tessuto musivo; e se pensiamo che è presumibile si staccasse da uno sfondo marmoreo la Natività, come abbiamo detto,

di S. Antonino in Firenze, opera posteriore al 1602 nella quale entro la lunetta della « Dormitio » oggi si scorge solo una figura ammantata in piedi.

¹ La scultura di Adria è pubblicata dal Fiocco, *art. cit.*, pag. 558.

e si staccasse anche la Dormitio. Sarebbe eccessivo invece vedere nella superficie di fondo propositi luministici, in un precorrimento di Donatello¹.

È indubitabile tuttavia che le conseguenze più fruttuose, attraverso i due rilievi, specie quello della Natività, furono certe



Fig. 26. — ARNOLFO: Un apostolo e S. Pietro.

(Berlino. — Museo).

spartizioni solenni e certe ritmiche cadenze a sostegno della narrazione concisa, visibili meglio che in altri in Andrea da Pontedera, con quella economia e quella sintesi che restò virtù fiorentina, e che continuò — come si è visto — persino nelle più ricche composizioni tardogotiche, per passare poi alla Rinascita.

Arnolfo ha dunque anche nel rilievo una propria funzione di iniziatore che doveva essere ricordata. Perchè egli, attraverso le vaste conoscenze culturali estese fino al Mezzogiorno, e attraverso

¹ P. METZ, *Die Florentiner Dom-Fassade des Arnolfo di Cambio*, in *Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen*, LIX (1938), pag. 155.



Fig. 27. — ARNOLFO: Un apostolo e la Vergine.
(Berlino, — Museo).

lo studio del mondo romano e di quello etrusco, spesso richiamato da taluni suoi impianti, giunge nelle opere in cui si esprime con maggiore energia ad un linguaggio figurativo che nella scultura



Fig. 28. — SCULTORE ARNOLFIANO: Capitello.
(Firenze. — Museo di San Marco).

sintetizza in senso italiano precedenti esperienze. E con ciò non intendendo esaltare oltre i suoi giusti limiti la figura del maestro che resta quella di un artista medioevale, entro la cerchia del mondo gotico.

Altrettanto grande per il gotico fiorentino ritengo sia stata l'azione di Arnolfo come architetto, della quale mi occuperò in altra sede. Solo, prima di finire, quasi a titolo di appendice, intendo

recare un piccolo contributo all'ascrizione al maestro della Badia fiorentina per la quale credo sia stato pronunziato giustamente

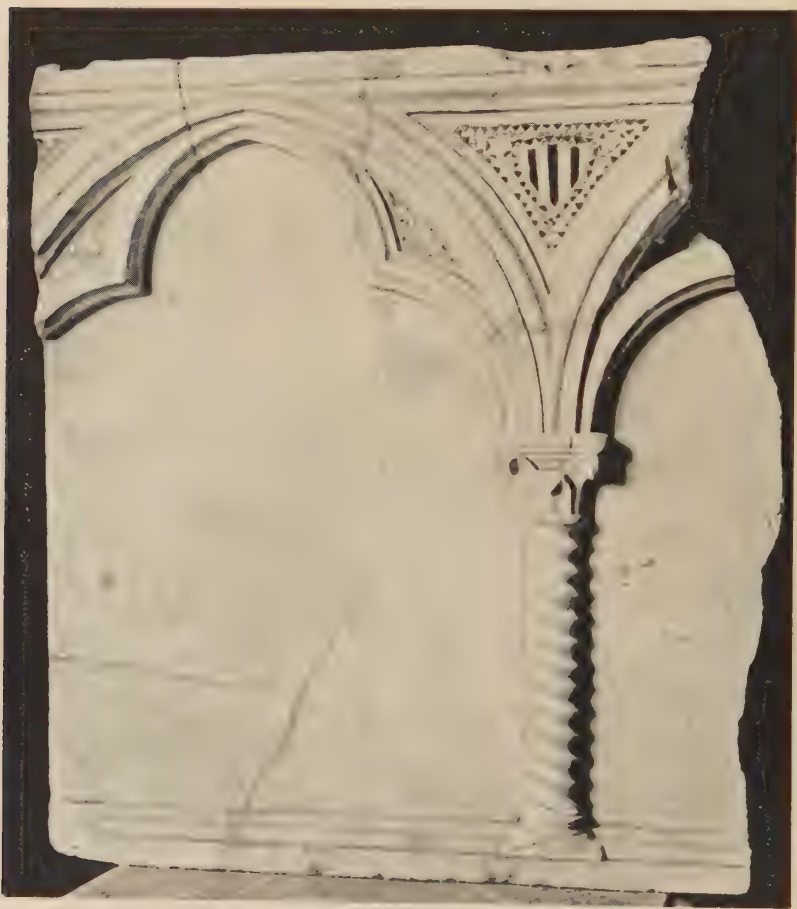


Fig. 29. — SCULTORE ARNOLFIANO: Frammento di altare.
(Firenze. — Museo Archeologico).

il nome di lui dal Vasari ed ora, dopo che altri gliela tolse, giustamente ripetuto dal Middeldorf e dal Paatz, ai quali spetta la pubblicazione degli accurati rilievi che consentono di studiarla¹.

¹ MIDDELDORF e PAATZ, *art. cit.*

Già ricordammo i tre capitelli del Museo Nazionale dovuti ad uno scultore che risente anche di Arnolfo e che rendono pertanto



Fig. 30. — SCUOLA PISANA: Arcate.
(Volterra. — Museo).

probabile la partecipazione dell'artista alla costruzione di quella fabbrica; nè sto a ripetere, oltre questo, gli altri argomenti avanzati dai due menzionati studiosi. Ma nel chiostro grande del Museo di San Marco è esposto un capitello come proveniente dalla Ba-

dia, già notato dal Frey¹, senza però che questo studioso, fuorviato dallo sdoppiamento della personalità di Arnolfo, ne abbia tratto alcuna conseguenza. Invece il capitello (fig. 28) di fattura gotica, coi fogliami inferiori rigonfi così da accostarsi e da stringere l'ordine superiore è simile a quelli comuni nelle opere di Arnolfo (monumento al cardinale De Braye ciborio di San Paolo (fig. 4) ecc.). Il capitello appare quindi un indizio ancora più efficace per l'ascrizione della Badia. Un secondo indizio è costituito da un frammento marmoreo del Museo Archeologico fiorentino, che fa parte della collezione Strozzi (fig. 29). Esso fu illustrato dal Minto² perchè reca nella sua faccia tergale un epitafio cristiano che sembra inciso dopo che fu abrasa nel marmo una iscrizione precedente, mentre vi resta sempre traccia di un fregio antico con fogliami di edera, volatili e altri animali. Molti secoli dopo la lastra ebbe però una terza destinazione e fu scolpita ad arcatelle acute, trilobate ed adorne di motivi geometrici a mosaico. Il sen. Carlo Strozzi nel catalogo manoscritto della sua raccolta, la disse proveniente dalla Badia dove l'aveva rinvenuta, come rivestimento dell'altare della famiglia dei Covoni, il restauratore dell'edificio Matteo Segaloni nel 1628. I Covoni possedevano in quella chiesa, oltre la cappella della Maddalena, quella a destra di chi guarda la maggiore, mentre l'altra apparteneva ai Giochi e Bastari. È da supporre che alla seconda cappella, edificata con quella mediana e quella dei Giochi nel 1285 a comporre la tribuna³, spettasse il frammento che mostra nel pennacchio superstito lo stemma della Badia a pali di rosso e di argento, e che possiamo datare intorno a quell'anno⁴. Il frammento ripete un

¹ In VASARI, *Le Vite*, pag. 566.

² A. MINTO, *Frammento architettonico iscritto della Badia di Firenze* ne *L'Illustratore Fiorentino* per il 1914, Firenze, 1913, pag. 82; ID. *La Collezione lapidaria Strozzi*, in *Studi Romani*, 1914.

L'iscrizione era già stata inclusa nel *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. IX, n. 1738. Il frammento misura m. 0,84×0,75.

³ GIOVANNI VILLANI, *Cronica. Libro settimo*, cap. XCIX cit.

⁴ Lo stemma della famiglia dei Giochi è assai simile a quello della Badia; ma ha i pali di porpora invece che rossi, mentre lo stemma dei Covoni reca una luna verde in campo d'argento.

motivo della scuola pisana, visibile ad es. in certe arcate del Museo di Volterra (fig. 30) provenienti da San Giusto; ma ha proporzioni più gravi, di sentimento arnolfiano. Al che si aggiunga che gli elementi musivi sono affini a quelli dei marmorari romani. Anzi con l'architrave del portale maggiore di Santa Maria del Fiore e con la ricordata lastra di marmo rosa che fa da fondale al gruppo arnolfiano della Madonna col Bimbo, questo frammento rappresenta a Firenze l'arte decorativa dei marmorari di Roma. I due pezzi del Duomo sono facilmente spiegabili perchè Arnolfo aveva dato il disegno della chiesa e presiedeva ad una maestranza di scultori e decoratori, alcuni dei quali romani. Il frammento e il capitellino provenienti dalla Badia non si spiegherebbero se anche in questo edificio Arnolfo non avesse avuto parte. E sono da considerare, come dicevo, indizi per confermare al maestro la paternità della ricostruzione gotica di quella chiesa¹.

¹ Sono grato all'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze delle fotografie riprodotte alle figure 2, 20, 26 e 27; al Prof. Fiocco di quella riprodotta alla fig. 25.





Lucia Bellone - La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione.

L'arca di San Pietro Martire costituisce un criterio fondamentale per la valutazione della scultura milanese del '300, e l'attribuzione dei suoi rilievi (oltre che della concezione generale e delle statue) a Giovanni di Balduccio anzichè ai Maestri Campionesi permette di sfatare la leggenda dell'influenza esercitata dal Pisano sull'arte locale e di rivedere l'attribuzione di molte altre opere.

In questi rilievi si possono notare gli atteggiamenti più tipici dell'arte di Giovanni di Balduccio, la sua interessantissima sensibilità formale, il suo manierismo da avorio, l'eleganza e la morbidezza decorativa e coloristica dei suoi panneggi, il gusto prezioso dell'ornamentazione e il lento umorismo che affiora dall'angolosa goffaggine e dalla leziosa vivacità di alcune forme.

Nella Canonizzazione del Santo (fig. 1), il più realizzato e coerente di essi, la regolare disposizione delle masse (soprattutto

nella parte superiore del rilievo) accentua l'estensione in luce delle superficie; e un'impressione di gonfio e di teso danno i colli e le gole di una forma originalissima, e le schiene rotonde insaccate nelle vesti informi. La figura del Papa ha una curiosa aria sorniona



Fig. 1. — GIOVANNI DI BALDUCCIO: Canonizzazione di S. Pietro Martire.
(Milano. — S. Eustorgio).

suggerita già dai lineamenti del volto e compiuta dall'espressione delle mani: enorme e prepotente la sinistra, graziosissima la destra dalla morbida curva e dalle dita un po' rattratte.

Nella Venerazione della Salma, l'affollarsi delle lisce forme tondeggianti e in piena luce, spesso completamente staccate dal fondo, dà alla scena un vivace colorismo, ed è interessante quel movimento alternato di triangoli formato dalla fila di teste in alto, come una seconda cornice: tutte le forme di questi rilievi sono sentite nella composizione soltanto come masse geometricamente disposte. La figura del Vescovo, per la posa scontrosa, per quegli schiacciamenti delle superficie sulle guance e sulla veste,

per l'allargamento e l'arrotondamento delle forme, per la lavorazione preziosa della mitria e per la vivacità appena accennata nella fessura degli occhi e nell'acutezza del mento, è un altro esempio caratteristico della maniera di Giovanni di Balduccio. E ugualmente caratteristiche sono le grosse teste, le larghe facce rovesciate e tutte le forme tondeggianti in piena luce, le scanalature tubolari di alcune vesti e la gonfia mollezza dei cappucci. Soltanto nelle prime figure in basso si nota una diversa lavorazione, secca e senza larghezza.

Nel Miracolo durante un naufragio prevalgono la raffinatezza preziosa dell'esecuzione di tutti i particolari e una leggera vivacità che corre per tutta la scena con assoluta indifferenza del soggetto; ma lo stile è eguale nelle mani del Santo e in quelle enormi e in tutta luce dei marinai, nei colli tesi, nell'elegante drappeggio della vela e delle vesti molli rimboccate alla cintura.

Nel Trasporto della Salma invece esso è sicuro soltanto nelle guance gonfie dei suonatori, nella larghezza di forme della seconda donna da sinistra nell'ultima fila, nel caratteristico avvolgersi della veste sui suoi piedi e nel ricco drappeggio del velo come nella Madonna del Tabernacolo, e nell'eccezionale gusto di linea e di decorazione della mitria del Vescovo. Ma tutta questa figura che ripete il gesto della scena della Venerazione della Salma resta nel confronto del tutto insignificante. E meno conformi alla maniera del Maestro sono tutte le altre figure, specialmente quella del Santo dove egli avrebbe approfittato ben diversamente della zona del petto per trarne in luce una larga superficie e del lenzuolo per spiegarlo decorativamente.

Così nella Predica appartengono sicuramente a lui soltanto le figure dell'ultima fila in basso e il frate dietro la cattedra, in cui l'audace « deformazione » crea un sorprendente effetto plastico e coloristico esclusivamente formale e geometrico. Ma non appartengono assolutamente a Giovanni di Balduccio la Guarigione del muto (fig. 2) e la Guarigione degli infermi che gli sono generalmente attribuiti come i migliori: l'interesse della composizione è esclusivamente descrittivo, i caratteri stilistici sono tradotti con una maniera opaca e grossolana, manca soprattutto la freschezza

dell'esecuzione: tutti i lineamenti si direbbero corretti. A Giovanni di Balduccio riportano soltanto nel primo rilievo la seconda testa da destra nella seconda fila di figure per la bellezza e la coerenza dei suoi lineamenti e nel secondo il cuscino molle e gonfio con un caratteristico effetto di bianco e di schiacciato.



Fig. 2. — SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO: Guarigione del muto.
(Milano. — S. Eustorgio).

Allo stesso seguace appartiene l'Uccisione del Santo ad eccezione forse della larga e morbida tonaca del Santo inginocchiato, per le caratteristiche pieghe tubolari spezzate a terra come canne d'organo e il ricco drappeggio dei lembi anteriori, e dell'accurata lavorazione a trapano delle piante dal fusto elegantemente contorto.

A un altro collaboratore, lo stesso che ha lavorato nelle parti meno riuscite della Venerazione e del Trasporto della Salma e nella Predica, appartengono le figure rigide e legnose di San Nic-

colò e Santa Ramerina sul coperchio dell'arca. La maniera del Maestro ritorna in tutte le altre figure e decorazioni del coperchio; ma la parte migliore è costituita dalle due figurette del triangolo destro del lato anteriore, adattate perfettamente nella posa e nella forma allo spazio: la seconda soprattutto è un capolavoro di stile: piccola piccola ed umile regge il cappello fra le grosse mani e spinge avanti il mento e l'enormità della testa mentre il cappuccio sembra tirare ancor più indietro la figura tutta sfuggente.

In tutti questi rilievi, nelle parti sicuramente attribuibili a Giovanni di Balduccio come in quelle meno corrispondenti alla sua maniera, è assolutamente impossibile trovare relazioni con lo stile sommario e tagliente dei Maestri Campionesi, soffocato dalla preoccupazione del contenuto religioso e dalla popolare curiosità dei particolari illustrativi.

Dall'attribuzione di questi rilievi deriva anzitutto quella della tomba di Azzone Visconti (fig. 3) (ricomposta in posizione poco felice nella Chiesa di San Gottardo) ad eccezione delle figure sui lati minori del sarcofago¹. La raffinata decorazione di Giovanni di Balduccio raggiunge una leggerezza eccezionale nei fogliami dei capitelli che hanno veramente la fragilità di foglie secche accartocciate; e anche la veste della figura distesa di Azzone, che sembra impietrita nella regolarità delle pieghe, è lavorata con grande morbidezza.

Anche la tomba del Beato Lanfranco Settala in San Marco (fig. 4) appartiene a Giovanni di Balduccio per tutti gli elementi della concezione e il gusto essenzialmente decorativo, e per lo stile soprattutto negli angeli, nel defunto in cattedra e negli ascoltatori: soltanto per alcuni particolari meno riusciti si può pensare all'intervento di collaboratori².

¹ Queste figure modellate con maggiore forza e sommarietà, diverse anche nel tipo fisico da quelle pisane e con un valore puramente narrativo, sono probabilmente opera di scultori Lombardi.

² Il Venturi, come già il Meyer con opposte conclusioni, attribuisce a un solo autore questa tomba Settala e quella di Martino Aliprandi alla sua sinistra; in essa si può vedere la partecipazione di Giovanni di Balduccio

All'autore della Guarigione del muto appartiene l'Ancona dei Magi in Sant'Eustorgio, dove pure sono evidenti l'origine pisana e proprio da Giovanni di Balduccio, ma l'imitazione meccanica dei suoi modi stilistici e la riduzione fredda e priva di gusto decora-

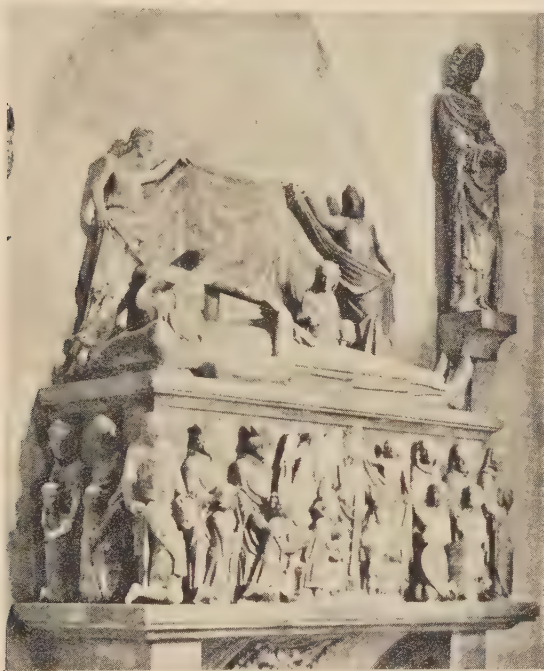


Fig. 3. — GIOVANNI DI BALDUCCIO: Tomba di Azzone Visconti.
(Milano. — S. Eustorgio).

tivo dell'ornamentazione; la maggiore scioltezza nelle forme e nella composizione è facilmente spiegata dall'intervallo di circa dieci anni che corre fra le due opere. Però gli angeli portacandelabro,

nella presentazione del defunto, nei santi dei pilastrini, negli angeli portacandelabro e nella decorazione architettonica, ma nel rilievo col defunto in cattedra si sente piuttosto l'imitazione di un collaboratore, e nella potenza e sinteticità romanica di alcune forme del rilievo centrale sembrerebbe più sicuro un accostamento ai maggiori rappresentanti della scultura pisana.

simili a quelli della tomba Settala, pur senza raggiungere il fascino e l'eleganza di quelli dell'arca di San Pietro Martire, potrebbero essere opera del Maestro. Quanto all'attribuzione ai Campionesi, proposta da molti storici, solo l'uso estesissimo del trapano basterebbe a farla cadere.

Altre opere di Giovanni di Balduccio a Milano sono il Tabernacolo di Porta Ticinese e le tre statue sulla facciata di S. Marco che presentano gli stessi caratteri delle statue della Madonna e dei Dottori della Chiesa nell'arca di San Pietro Martire e sulla facciata del Duomo di Cremona¹, e i frammenti del portale di Santa Maria di Brera, al Museo Archeologico. Fra queste ultime, la decorazione a testine e fogliami delle parti architettoniche, scolpite con molta eleganza e scioltezza di forme a larghe e levigate superficie e con uso estesissimo del trapano, è certamente pisana; più precisamente si vede lo stile prezioso e delicato di Giovanni di Balduccio nei due frammenti di architrave con mezze figure di Vescovi e fregi, nei due frammenti di rosoni con mezze figure di angeli e nelle due statue dell'Annunciazione.

Pure al Museo Archeologico si trovano i calchi dei tre rilievi di Pizzighettone, opera squisita e certamente delle migliori di Giovanni di Balduccio per la coerenza stilistica raggiunta non sol-

¹ Anche il Tabernacolo di Porta Nuova, ancora in loco, appartiene in massima parte a Giovanni di Balduccio, benchè qualche volta lo stile più rigido e raccolto faccia pensare ad un collaboratore. Delle due statue di Porta Comacina, al Museo Archeologico, appartiene a Giovanni di Balduccio il Sant'Ambrogio, ma non la Madonna, più aderente a modelli pisani romanici nella larghezza forte del modellato. Le statue di Porta Orientale, pure al Museo, derivano sicuramente da quelle di Porta Comacina nel disegno, ma per la legnosità e la schematicità delle forme e del panneggio, mostrano l'esecuzione di un Lombardo. Al Museo si trovano poi due statue, una di Apostolo (N. 794) e l'altra di Santo Vescovo (N. 795), attribuite alla maniera di Giovanni di Balduccio come provenienti da tabernacoli dispersi; ma la prima per un complesso di caratteri e soprattutto per la modernità del tipo, per la modellazione calda delle forme e delle vesti e insieme per l'evidenza realistica di particolari, si allontana non solo dall'indirizzo del Pisano e dei Campionesi, ma addirittura dal '300; e la seconda è sicuramente un'opera lombarda.

tanto in ogni singola forma, ma nel complesso della composizione, ciò che è meno frequente in questo artista. Le forme sono allargate e tornite morbidamente nella graziosissima figura fuggente della



Fig. 4. — GIOVANNI DI BALDUCCIO: Tomba del B. Lanfranco Settala.
(Milano, — S. Marco).

Vergine dell'Annunciazione, nel suo manto teso, nel cuscino gonfissimo e soffice, nella sfericità della colomba e nel gesto arcuato dell'angelo; l'agilità coloristica del Naufragio ed il sottile e un po' lezioso umorismo di altri particolari dell'Arca, si ritrovano nel San Giuseppe della Natività, nella nuvola ed in quel rotollo di

forme rotonde sopra la nuvola; ed anche nell'Adorazione si ritrovano forme tipiche di Giovanni di Balduccio, il collo cilindrico e lunghissimo, la morbidezza delle mani, il gonfiore teso dei volti, il goffo rovesciamento delle teste, l'elegante preziosità di vesti, di forme e di superficie, ed il fluire armonico della linea nello svolgimento delle forme dei cavalli.

Al Maestro o alla sua bottega appartiene un frammento del Museo Archeologico (N. 822) con la figura di Sant'Ambrogio. E il ricordo della sua maniera si può vedere col Venturi nell'Ancona dell'altare di Sant'Eustorgio, in alcuni dei Santi addossati ai pilastri e nei due angeli portacandelabro. Non è invece possibile riconoscere la sua influenza o addirittura la sua maniera in altre sculture, come le statue della Loggia degli Osii¹; la tomba di Stefano Visconti (o parte di essa), opera di Bonino da Campione; i rilievi dell'architrave della porta di San Marco, della scuola di Bonino; i due frontali murati insieme nel transetto di San Marco, di cui il superiore appartiene a uno dei migliori seguaci di Bonino verso il 1380 e l'inferiore (frontale del sarcofago di Salvarino Aliprandi) è ormai al di fuori anche della corrente artistica di Bonino; e alcuni frammenti del Museo Archeologico che si ricollegano per lo più alla scuola Campionese².

¹ In queste statue ci sono analogie col suo stile soltanto nella veste del Sant'Ambrogio e nell'atteggiamento del San Pietro, ma tutte le altre e già le teste e l'esecuzione di quelle due, contrastano assolutamente; la loro relazione mi pare invece molto sicura con la maniera di Ugo da Campione nella tomba del Card. Longhi a Bergamo, per la forza e l'asprezza dell'esecuzione, il verismo delle teste, la pietrosità delle vesti scanalate e per i singoli modi stilistici.

² Il frammento N. 824 (tre santi con messali) va attribuito insieme coi frammenti N. 823-828 a un tardo maestro Lombardo fortemente influenzato dall'arte nordico-tedesca. Il frammento N. 840 (Incoronazione della Vergine) dalle potenti e larghe forme calme e sintetiche entro l'architettura lombarda del tabernacolo, appartiene sicuramente all'arte lombarda della fine del '300 e non ricorda per nulla le figure esili e leziose di Giovanni di Balduccio e la sua maniera preziosa e analitica. I due frammenti N. 973-974 (l'Annunciazione) non sono Campionesi nè Pisani, perchè qui

Bisogna, è vero, osservare che dicendo scuola di Giovanni di Balduccio s'intende generalmente indicare la scuola Campionesa; ma è assurdo insistere su questa indicazione quando si ripensi alle precedenti manifestazioni della scuola Campionesa e alla continuità che le sue tradizioni ebbero in Lombardia anche dopo il '300; e quando l'esame delle opere mostra chiaramente che l'influenza di Giovanni di Balduccio sui Campionesi va limitata a qualche tipo figurativo (essenzialmente al tipo degli angeli) e ad una maggiore cura di perfezione dell'opera, mentre anche un elemento tecnico come l'uso del trapano, che sarebbe il più sicuro argomento per affermare i rapporti di dipendenza delle due scuole, si continua a trovare nelle opere Campionesi soltanto sporadicamente.

non è la « gravitazione laterale » delle statue di Giovanni di Balduccio, ma un fluire più intimo, e perchè la maggiore serietà formale fa pensare piuttosto ad un lavoro degli ultimi anni del '300 o dei primi del '400 fortemente influenzato dal gotico francese. Il frammento N. 829 (Madonna col Bambino) appartiene a Bonino da Campione, come dimostra il confronto con le due statue della Madonna col Bambino sul sarcofago di Stefano Visconti e su un altare di San Nicolao; è poi troppo congetturale il riferimento fatto dal Vigezzi alla dispersa tomba di Uberto III Visconti insieme col rilievo situato sotto l'altare dei Magi in Sant'Eustorgio: lo stile vi si oppone, e la concordanza del soggetto e della provenienza con le descrizioni della tomba di Uberto sono elementi troppo vaghi. Il frammento N. 817 (frontale di sarcofago) è opera degli ultimi anni del '300 per la resa scientifica della prospettiva e il realismo esteso a tutte le forme fisiche e soprattutto alla loro varietà; per lo stile corrisponde al frontale della tomba Rusca (pure al Museo Archeologico) e alla Coronazione di un Imperatore di Matteo da Campione, nel Duomo di Monza. Appunto nella Tomba Rusca sono state notate delle influenze di Giovanni di Balduccio. L'architettura deriva dal tipo di monumento funebre pisano-senese, ormai diffuso in tutta l'Italia settentrionale; ma la scultura, soprattutto nel rilievo del sarcofago, mi pare della stessa mano della Coronazione di un Imperatore nel Duomo di Monza, cioè di Matteo da Campione, senza invece nessun rapporto con la scuola di Bonino a cui pensa il Vigezzi, e con un ricordo sicuro di Giovanni di Balduccio soltanto nell'angelo che solleva la cortina a destra, mostrando lo strano affermarsi di questo tipo pisano nella scultura Campionesa.

*
**

Questo vale per tutte le sculture milanesi del '300, ma il confronto è particolarmente interessante per quelle degli anni 1350-1385 che seguono immediatamente il periodo dell'attività di Giovanni di Balduccio a Milano. Esse rappresentano uno dei momenti migliori nello svolgimento della scuola Campionese per il valore artistico raggiunto e per la generale adesione all'indirizzo stilistico di Bonino da Campione.

I caratteri che distinguono le opere di Bonino¹ sono il linearismo e il pittoricismo; essi dipendono dalla spazialità del bassorilievo, scandita da una rispondenza equilibratissima dei pieni e dei vuoti su un fondo leggermente decorato, dall'essenzialità della scena e delle singole forme, dalla sottile trattazione delle stoffe e dei capelli, dalla delicata ma sicura modellazione delle superficie e dei contorni. Ne risulta una calma e sommessa religiosità, tradizionale nella scultura Campionese, ma ottenuta con uno stile nuovo che supera la sommaria secchezza di esecuzione e il valore essenzialmente espressionistico di quella.

Nelle prime opere Bonino è ancora incerto fra il plasticismo della tradizione Campionese e il pittoricismo che costituisce la sua più vera espressione e che ancora si traduce esteriormente nella variazione delle superficie e nei tentativi di allargare indefinitamente lo spazio facendo campeggiare le figure nei riquadri (v. la tomba di F. Schizzi e le sculture milanesi che ad essa vanno accostate); nelle opere successive (arca di Cansignorio) si orienta decisamente verso un linearismo sempre più prezioso e raffinato, e sstandosi dallo spirito rappresentativo della scultura Campionese tradizionale segue piuttosto un intento decorativo che trova per-

¹ La cronologia della sua attività, fondata storicamente soltanto sulle iscrizioni delle tre opere firmate e su pochissimi documenti, va largamente integrata coi risultati della critica delle opere che pure deve essere in gran parte riveduta e approfondita. Si può intanto stabilire che Bonino lavorò a Cremona nel 1357, poi a Milano fino al 1370, quindi a Verona dal 1370 al 1374 e di nuovo a Milano.

fettamente il suo stile nei rilievi dei lati minori del sarcofago di Bernabò Visconti e nelle sculture milanesi degli stessi anni 1375-85.

La più notevole fra le sue prime opere è la tomba di Stefano Visconti in Sant'Eustorgio¹. Lo schema architettonico semplicissimo e ricco fa pensare alla concezione di un architetto più che di uno scultore, e questo è un elemento importante per identificarne l'autore con un Campionese piuttosto che con Giovanni di Balduccio a cui è generalmente attribuito²; il tipo è di origine pisana ma era già stato largamente usato in Lombardia, e alla tradizione lombarda appartengono i singoli elementi architettonici. La scultura, legata all'architettura in una concezione unitaria, mostra chiaramente lo stile campioneso di Bonino. Il sarcofago (fig. 5), ha una spazialità e una sobrietà ancora più schematiche che ritmiche nell'opposizione delle rettilinee incorniciature del rilievo, del sarcofago e della mensola alla linearità verticale delle figure ugualmente architettoniche nelle pose e nei panneggi³; una linearità più morbida nello schema e nell'esecuzione si nota nelle statue della Madonna col Bambino e degli angeli sui leoni e nel rilievo del Cristo nel timpano; l'ornamentazione è composta di motivi che ricorrono in tutte le opere campionesi del '300 e più precisamente, per la loro particolare modellazione e per lo spirito quasi umanistico di alcune, nelle opere della scuola di Bonino a Milano e a Verona⁴.

¹ Essa fu eseguita in un tempo solo subito dopo il 1359 (anno di morte di Valentina Doria, moglie di Stefano); i rimaneggiamenti vanno riferiti ad un'epoca molto più tarda (XVII-XVIII secolo?).

² Così giudicava il Mongeri, limitando l'opera dei Campionesi a parte della scultura, esplicitamente perchè la parte architettonica gli pareva migliore; e in sostanza questo è ancora il criterio che determina il giudizio del Venturi e di altri storici.

³ In questa concezione risulta perfettamente adeguata la piramide che controbilancia il maggior peso del piano superiore rispetto all'inferiore; solo la mancanza di esempi simili induce a ritenerla un'aggiunta più tarda.

⁴ Le altre sculture vanno attribuite genericamente alla Scuola Campionesa. Gli angeli portacandelabro imitano meccanicamente il tipo pisano; la Pietà sul fianco destro del sarcofago è opera assolutamente inferiore; i leoni ripetono le forme loro attribuite ormai da secoli dalla tradizione Comacina e poi Campionesa. Più interessanti sono le sculture sul piano di base delle colonne della parte inferiore, figurette graziose, dalle forme un

A questo monumento si ricollegano strettamente altre sculture milanesi: il rilievo della Madonna col Bambino e due angeli al Museo Archeologico (frammento n. 829) e la statua della Madonna col Bambino in San Nicolao; e la tomba ritenuta di Giacomo Bossi (fig. 6) in San Marco (ad eccezione della Madonna col Bambino che presenta inspiegabili caratteri pisani) per le forme asciutte e per la concezione umanistica della decorazione ormai preponderante. L'appartenenza di questa tomba costituisce un problema non ancora risolto. Non può essere la tomba di Giacomo Bossi e del figlio Giacomo il Grande, perchè essa fu restituita alla famiglia nel 1711, e perchè il defunto è rappresentato in abito non da magistrato, in atto di offrire alla Vergine il modello di una chiesa (ciò che potrebbe riferirsi soltanto a Gabriele Bossi fondatore di Sant'Ambrogio ad Nemos), e accompagnato da tre santi senza relazione sicura coi Bossi, mentre manca la rappresentazione del giureconsulto in cattedra fra gli ascoltatori di cui parla il Litta; essa è dunque di qualche altra famiglia che aveva diritto di sepoltura in San Marco e che per mancanza di notizie storiche non è possibile riconoscere. Questo stesso problema riguarda altre due sculture: un frammento di frontale di sarcofago conservato presso la famiglia Frova e un rilievo con l'epigrafe dei due Bossi al Castello di Belgiojoso presso Pavia. Il primo non appartiene alla tomba in questione perchè la scena presenta un uomo e una donna e perchè lo stile non permette di datarlo prima dell'ultimo decennio del '300. Il frammento Belgiojoso (fig. 8) invece corrisponde per il soggetto e per l'epigrafe (riportata dal Forcella) alla descrizione degli antichi storici. Esso è soltanto una parte della tomba, e mi pare probabile che in origine il rilievo (a forma di lunetta) fosse incastrato nel muro protetto da un archivolt e che il marmo con l'epigrafe sorreggesse l'archivolt e il sarcofago (non però quello di San Marco assolutamente diverso per stile): in origine il rilievo e l'epigrafe dovevano essere staccati, e lo si deduce dal fatto che l'epi-

po' rigide come intagliate nel legno e dallo stesso fresco spirito naturalistico che si trova nelle analoghe figurette di Giovanni da Campione a Bergamo e più tardi di Matteo da Campione a Monza.

grafe manca delle due estremità ma in misura diversa da una parte



Fig. 5. — BONINO DA CAMPIONE: Tomba di Stefano Visconti, particolare.
(Milano. — S. Eustorgio).

e dall'altra e risulta spostata verso destra rispetto al rilievo, e che in molti punti sotto le figure del rilievo si vede la calce; alle estremità poi le due parti sono nettamente staccate e diversamente incastrate nel muro; infine non si trovano in quest'epoca altri esempi

di figure così troncate. Mancano notizie sicure per spiegare il trasporto della tomba da San Marco a Pavia, ma i Bossi ebbero varie relazioni con quella città. È poi notevole che il Litta descrivendo la tomba di San Marco parla di più rilievi, mentre accennando alla restituzione parla solo dell'epigrafe e del rilievo col defunto in cattedra: a quel tempo quindi risalirebbe la dispersione delle altre parti. La scultura è opera di un buon artista che deriva da Giovanni di Balduccio nella concezione del soggetto, nell'eleganza e ricchezza del panneggio del docente e degli ascoltatori più vicini e nel tipo fisico del secondo ascoltatore a sinistra, ma rivela una personalità indipendente nella bella spazialità della composizione (si confronti questa scena con quella analoga della tomba Settala), e una sicura origine Campionesa nella sobria schematicità degli altri panneggi, nel tipo delle figure, nella disposizione solo leggermente ondulata dei capelli e nella mancanza di particolari ornamentali e dell'uso del trapano. La data può corrispondere a quella assegnata dalle notizie storiche, cioè dopo il 1355. Questa scultura è dunque la prima in cui si veda veramente l'influenza stilistica di Giovanni di Balduccio su uno scultore Lombardo.

Quasi contemporaneamente al monumento di Stefano, subito dopo il 1355, Bonino scolpì la statua equestre di Bernabò Visconti, a cui verso il 1380-85 aggiunse il sarcofago (questa distinzione di due tempi nell'esecuzione risulta dal confronto stilistico delle due parti e non contrasta con le notizie storiche per sè piuttosto incerte). In questa statua il plasticismo e la staticità della concezione, determinati dalla larghezza e convessità delle superficie e dalle proporzioni gigantesche, sono attenuati dal pittoricismo dell'esecuzione; la pelle del cavallo è solcata da rughe sottili e continue sul collo e sulla testa, soprattutto sul muso dove sono addirittura profonde increspature, e da una precisa indicazione dei tendini, e in tutto il corpo, anche nelle zone che sembrano più plasticamente lisce, la lavorazione scabra del marmo, i fregi e le iscrizioni (indecifrabili e forse soltanto decorative) e la stesura dei colori e delle dorature in parte conservate temperano la staticità della posa. La fusione tra pittoricismo e plasticismo è migliore nel cavaliere: la sua posa è rigidissima e le spalle straordinariamente ampie, ma



Fig. 6. — BONINO DA CAMPIONE: Tomba di Giacomo Bossi (?)
(Milano. — S. Marco).



Fig. 7 — BONINO DA CAMPIONE: Tomba di Protaso Caimo.
(Milano. — S. Eustorgio).

tutta la figura orgogliosamente rizzata sulle staffe e sull'alta sella è appuntita e tesa¹.

Dal 1370 al 1374 Bonino lavorò a Verona all'arca di Cansignorio. La concezione architettonica, essenzialmente pittorica, resta chiara e unitaria nonostante la fastosa profusione delle membrature, della scultura e della decorazione; l'esecuzione invece ha il carattere di una produzione di massa nella facile e mediocre con-



Fig. 8. — SCUOLA CAMPIONESE: Rilievo funerario.

(Pavia. — Castello di Belgiojoso).

venzionalità delle forme soprattutto nell'ornamentazione. Soltanto alcune parti si possono attribuire a Bonino, e sono le statue dei Santi Guerrieri dalle forme piene, dai profili fermi, dai capelli striati²;

¹ In questa concezione sono perfettamente realizzate anche le due figure ai lati del cavallo nello slancio della posa e nella larghezza delle spalle; ma la loro esecuzione, per la stilizzazione eccessiva e meccanica delle piegoline della veste (soprattutto alla cintura), per la rigidità delle forme e per i lineamenti lunghi del volto risponde meno direttamente alla maniera di Bonino.

² È molto probabile che questa striatura dei capelli, caratteristica di tutte le successive opere di Bonino e diversa dalla comune trattazione campionea a ciuffi come da quella pisana a riccioli lavorati a trapano, derivi da tradizioni locali veronesi perchè si trova anche in sculture precedenti come i sarcofagi di Alberto e di Giovanni e nella più antica Pietà del sarcofago murato sulla scala laterale di San Fermo.

le figure femminili delle edicole superiori; la statua del defunto e gli Angeli veramente infantili; gli Apostoli dalla tipica figura di gnomo con la grossa testa e il corpo sfuggente sotto il ritmico e sottile panneggio; e, tra i rilievi del sarcofago, l'Incoronazione della Vergine, il Cristo e la Samaritana, la figura del Cristo nella Tentazione e i due Miracoli del fianco sinistro. Nelle altre parti (anche nella statua equestre meschina e inanimata) si vedono ancora schemi e modi di Bonino, ma la concezione è spesso disordinata, la composizione è più affollata, il tono è più descrittivo, l'esecuzione è meno pittorica e meno sorvegliata, e l'influenza gotica è più viva nel fluire manierato di alcuni drappaggi. Questi collaboratori appartengono certamente ad un'abile maestranza locale, poichè uguale facilità e freschezza di narrazione, ricerca di espressionismo e introduzione di elementi paesistici si trovano nelle precedenti tombe di Alberto e di Mastino II. Un maestro di altra origine ha scolpito con uno spirito classico quattrocentesco le teste dei medaglioni, che non possono essere di Bonino per il plasticismo dell'esecuzione. Ma la Presentazione del defunto alla Vergine (fig. 9) appartiene a un allievo diretto di Bonino che lavorerà anche a Milano dal 1375 al 1385 nel sarcofago Visconteo della VI cappella di Sant'Eustorgio (fig. 10)¹, nel frontale arbitrariamente unito a quello di Salvarino Aliprandi in San Marco e nel riquadro di sarcofago della raccolta Bagatti-Valsecchi. Egli si distingue per l'intimità dell'espressione ottenuta con l'andamento circolare e serrato della composizione, l'affollamento curioso delle figure e la vivacità degli atteggiamenti, per la morbidezza dell'esecuzione nei contorni sfumati e nei panneggi vellutati (l'espressione migliore della calda morbidezza di questi pesanti panneggi è nei due angeli portacandelabro di San Marco). Ma resta inferiore al maestro per la mancanza di ritmo (ad eccezione della Depo-

¹ La disposizione di questa tomba, già erroneamente creduta di Uberto III Visconti, non è quella originaria: sono estranee ad essa la Pietà nell'archivolto e le due colonne a spirale, e lo spiovente del coperchio si adatterebbe meglio all'archivolto che al sarcofago.

sizione di San Marco, in cui lo schema obliquo e stirato di



Fig. 9. — SCUOLA DI BONINO DA CAMPIONE: Arca di Consignorio, particolare.
(Verona).

tutte le figure, la staticità lineare e spoglia della croce e l'esecu-

zione più sobria e raffinata raggiungono veramente un'espressione di stile), e per alcune incoerenze; in alcune forme riesce secco e sgraziato e in alcune figure si rifà al tipo campionesse tradizionale



Fig. 10 — SCUOLA DI BONINO DA CAMPIONE: Sarcofago Visconteo.
(Milano. — S. Eustorgio).

nei volti dagli zigomi alti e dalle espressioni severe e nella disposizione a ciuffi dei capelli¹.

¹ A questo gruppo di sculture si ricollega l'Incoronazione della Vergine N. 827 del Museo Archeologico, uscita probabilmente dalla stessa bottega (si vedano le caratteristiche spezzature delle vesti che formano pieghe interne come negli angeli di San Marco e nella cortina del rilievo di Verona), ma

Tornato a Milano Bonino eseguì nel 1376 il sarcofago di Giovanni Fagnani (al Museo Archeologico), che presenta la stessa concezione architettonica del rilievo nella rispondenza delle linee verticali e orizzontali notata nel sarcofago di Stefano Visconti, ma un più deciso pittoricismo nel modellato e nella decorazione.

La sua ultima maniera si esprime nel modo più sicuro nei rilievi dei lati minori del sarcofago di Bernabò Visconti; soprattutto nell'Incoronazione della Vergine (fig. 11) c'è un ritmo così coerente nell'equilibrio spaziale, nelle lievi convessità e nel compenetrarsi delle linee a mandorla, che dà proprio la sensazione del gesto lento ed eterno pure nell'umiltà sommessata della scena. Qui è del tutto superato il plasticismo delle singole forme e della composizione serrata dell'analoga scena di Verona. Al tempo del sarcofago appartengono anche i due angeli portacandelabro, certamente di Bonino per le proporzioni della figura, i lineamenti infantili del volto, la striatura dei capelli e la semplice eleganza dei panneggi (la curva formata dal manto sulla spalla e sul braccio destro dell'angelo di sinistra ha lo stesso ritmo del manto della Vergine dell'Incoronazione); ma nella posa a « gravitazione laterale », nel costume e nell'acconciatura dei capelli è vivo il ricordo degli Angeli di Giovanni di Balduccio. Ancora a Bonino appartiene la ricchissima ornamentazione che ripete motivi dell'arca di Cansignorio con un'esecuzione più raffinata e stilizzata. Gli altri rilievi del sarcofago appartengono a due collaboratori. L'autore della Crocifissione tende a effetti coloristici e plastici con l'altezza del rilievo, la schematicità architettonica delle forme cilindriche in piena luce, il movimento della composizione, la pesante ricchezza delle vesti. Ma è poco coerente e piuttosto superficiale nella resa psicologica ad eccezione soltanto della schematica e sommaria stilizzazione

più tarda per la ricchezza esuberante dei panneggi e il maggiore naturalismo delle forme.

Ancora più tardo, e già del principio del '400, ma sicuramente derivato da questo seguace di Bonino, è il frammento N. 784 del Museo Archeologico per il tipo paffuto e sorridente dei volti e per l'incalzare premuroso degli atteggiamenti.

della figura del Cristo. Egli ha scolpito anche il San Girolamo del pilastrino destro del lato anteriore¹. L'autore della Pietà è invece soltanto uno scalpellino che imita meccanicamente e scorrettamente lo stile dell'autore della Crocifissione e di Bonino, e riflette soprattutto influenze nordico-tedesche nell'intento puramente illustrati-



Fig. II. — BONINO DA CAMPIONE: Tomba di Bernabò Visconti, particolare.
(Milano. — Museo Archeologico).

vo, nella composizione disordinata, nelle linee spezzate e nelle forme legnose. Soltanto in qualche particolare del San Giovanni Evangelista e del San Bernardo e in tutto il San Barnaba c'è una morbidezza che richiama direttamente la mano di Bonino.

Paralleli ai due rilievi di Bonino nel sarcofago di Bernabò e databili come quelli dal 1380 al 1385 sono la tomba di Protaso Caimo in Sant'Eustorgio e il frontale di sarcofago N. 830 del Museo Archeologico. La tomba Caimo (fig. 7) ha relazioni stili-

¹ Allo stesso maestro va attribuito il frontale del sarcofago di Vieri di Bassignana (frammento N. 791 del Museo Archeologico) in cui il panneggio e il tipo delle figure sono identici a quelli della Santa Caterina della Crocifissione, ma già dell'ultimo decennio del '300 per la maggiore verosimiglianza delle forme e la maggiore stilizzazione dell'architettoneicità delle vesti.

stiche evidenti tanto col sarcofago di Bernabò Visconti quanto con quello di F. Schizzi di cui riprende con più preziosa stilizzazione ritmica e con maggiore coerenza la linearità della composizione, la sobrietà del panneggio, l'intimità dell'espressione e alcuni modi particolari come la rotondità infantile dei volti, il caratteristico impicciolimento delle figure al basso, la linea ovale dello scollo nella veste della Vergine e l'intera figura delle Virtù assolutamente identiche (la grazia intima e spontanea di queste figure non può essere accostata a quella formale e sempre voluta delle figure di Giovanni di Balduccio). Ma soprattutto nel frammento N. 830 si spiegano i più raffinati stilismi di Bonino: la cornice a molte linee rette e l'equilibrio dei pieni e dei vuoti con una continua rispondenza di forme ovali aumentano l'impressione di calma realizzata soprattutto nella posa geometrica della Vergine.

A un seguace di Bonino appartengono infine i rilievi dell'architrave della porta di San Marco e i due riquadri laterali della tomba di Regina della Scala¹. La sua maniera è molto vicina a quella di Bonino da cui si differenzia soltanto per la minore stilizzazione dell'esecuzione, soprattutto nella trattazione del modellato a superficie variate esteriormente con la netta indicazione delle giunture e dell'ossatura (si veda soprattutto la figura del toro identica nelle due opere). Non può essere di Bonino stesso perchè in quest'epoca si tratterebbe di uno strano ritorno alla sua prima maniera.

¹ Nella tomba di Regina la concezione generale calma e perfettamente squadrata lascia predominare la linea architettonica, per la sobrietà della scultura; questa però stilisticamente non è unitaria: nel rilievo centrale ha lavorato uno scultore di tendenze assolutamente plastiche e nel complesso artisticamente inferiore all'autore dei rilievi laterali: la scena è soffocata e male equilibrata; il soggetto è reso in modo assolutamente meccanico; tutto è descritto con arida precisazione. Nei due rilievi laterali prevale invece la tendenza pittorica dell'indirizzo di Bonino nella maggiore semplicità lineare e spaziale di tutto il rilievo e dei singoli elementi. La data va fissata con la massima probabilità verso il 1384, anno di morte di Regina. Per l'architrave di San Marco non si ha nessuna notizia e non si può giudicare che dello stile.

*
**

Dall'esame delle opere della Scuola di Giovanni di Balduccio e di quella di Bonino da Campione a Milano, risulta evidente che si tratta di due indirizzi nettamente separati; le opere dell'indirizzo di Giovanni di Balduccio non presentano nessun carattere lombardo e per la successiva scultura lombarda esse restano un gruppo isolato¹: Bonino e i suoi collaboratori svolgono la tradizione Campionese su una via indipendente; inoltre dopo questo esame risulta più favorevole di quanto sia stato finora il giudizio sul valore artistico della scultura Campionese. L'elemento essenziale della differenza stilistica da Giovanni di Balduccio e quello che determina anche la differenza dei singoli modi e delle singole forme è il carattere prevalentemente contenutistico che informa sempre l'arte Campionese, anche nelle opere più stilizzate di Bonino. Ma con questo non si deve giudicare a priori la scultura Campionese come un'espressione d'arte inferiore, perchè anche la tendenza contenutistica può raggiungere un valore artistico quando sia resa con mezzi stilistici adeguati, e appunto nella scultura Campionese, che rappresenta una produzione estesissima e collettiva nella concezione e nell'esecuzione, bisogna distinguere le opere migliori e veramente informative.

¹ L'unica eccezione apprezzabile, oltre al tipo degli angeli, è costituita dalla tomba Bossi del Castello di Belgioioso.



Antonino Sorrentino - Una croce dipinta inedita di Michele di Matteo

La Scuola bolognese del '300 è una delle maggiori correnti della pittura italiana di quel tempo, come ormai vanno accertando le ricerche di eminenti studiosi. Finora trascurata o non compresa essa era stata mal giudicata anche da critici autorevoli. Più recenti studi sulla sua formazione, sul suo svolgimento, sui maestri di quel periodo ne hanno precisato il particolare linguaggio figurativo diverso da quello contemporaneo senese e fiorentino.

Nell'attesa che un'organica e completa monografia ne narri lo sviluppo durante il periodo gotico, desidero apportare al dibattito un modesto contributo su un maestro che appartiene al '400 ma che dipende stilisticamente dai bolognesi dell'ultimo '300, ossia su quel Michele di Matteo finora variamente giudicato, a seconda della qualità delle opere che gli sono state attribuite.

A farlo meglio conoscere e a dipanare l'arruffata matassa che avvolge la personalità e l'opera di Michele di Matteo contribuirà la conoscenza della Croce dipinta inedita, che un recente restauro mi ha indotto ad attribuirgli (fig. 1).

La Croce portava la generica attribuzione a Scuola bolo-



Fig. 1. — MICHELE DI MATTEO : Croce dipinta (n. 1371) (dopo il restauro).
(Bologna. — Pinacoteca).

gnese del sec. XV¹. Era mutilata dei 4 medaglioni terminali, senza cornice e senza il braccio verticale che la univa al medaglione superiore. È stata recentemente ricomposta a cura della R. Soprintendenza alle Gallerie di Bologna con i suoi medaglioni polilobati e nella sua sagoma originale².

Dopo il restauro prudente ed accurato la tempera originaria è riapparsa quasi ovunque intatta.

I tratti realistici delle figure dei dolenti nei quadrilobi non mettono in dubbio che si tratta di un maestro bolognese. Anzi è certamente fra le opere più alte della scuola bolognese del sec. XV, per le qualità del modellato impeccabile, per le nobili proporzioni del corpo e per il forte plasticismo del Cristo, pieno di carattere.

Non è il Cristo agitato della pittura riminese ma quello pacato e sereno che si avvicina alla concezione senese. Il corpo, del quale il rilievo è ottenuto con morbidezza di chiaroscuro, pende dall'albero della Croce in atteggiamento composto, piegandosi sulle ginocchia alquanto rialzate ad angolo, i piedi sono sovrapposti ed inchiodati insieme (fig. 2).

La figura della Maddalena ai piedi della Croce è degna della figura del Cristo, ed essendo anche meglio conservata delle altre ci dà anche la misura dell'alta qualità del dipinto. La Santa avvolta in un manto rosso-lacca con fodera verde e veste color rosso-violacea ha una intensa espressione drammatica negli occhi irrorati di lagrime; i toni squillanti di rosso-lacca, di rosso-violaceo, di verdi e di azzurri che danno risalto alle figure dei dolenti sono gli stessi che dominano nel polittico di Venezia firmato da Michele di Matteo da Bologna. Si riconoscono le caratteristiche mani rozze ed energiche dalle dita allungate e senza nodi della Vergine e delle Sante del polittico veneziano in quelle di Cristo, della Maddalena e dei dolenti, che hanno anche quel caratteristico sacco lagrimatoio sotto gli occhi. Lo squadro della testa della

¹ MAUCERI, *La R. Pinacoteca di Bologna*, Roma 1935, pag. 29, Inv. n. 1371.

² V. *Le Arti*, anno II^o, fasc. 3^o, pag. 217.



Fig. 2. — MICHELE DI MATTEO: Il Crocifisso (n. 1371).

(Bologna. — Pinacoteca).

Maddalena ai piedi della Croce è identico a quello della S. Caterina del polittico di Venezia (fig. 3).

Un altro elemento notevole non solo come documentazione di un gusto raffinato, ma anche per giudicare la qualità del dipinto è il nimbo d'oro attorno al capo del Cristo, trattato come lavoro di squisita oreficeria. Esso è diviso in triplice zona o fascia, quella mediana più larga formata da foglie lanceolate e rosette fra una duplice fila punteggiata e termina presso la testa di Cristo con archetti ornati di foglioline (fig. 4).

Il perizoma è un capolavoro di tecnica e di eleganza: una splendida prova del senso coloristico del maestro è quella nota di colore rosato con bordi in oro. La raffinatezza del pittore si rivela in quelle vesti che ricordano le pieghe delle Sante del polittico di Venezia, di cui la Croce riflette le forme e i colori. Analoghi caratteri presenta un'altra Croce dipinta di Michele di Matteo nella stessa Pinacoteca di Bologna (N.° 1370). Anche in questa, la figura allungata del Cristo ha lo stesso abbandono della testa dai capelli rossastri, volta a sinistra dello spettatore; le dita dei piedi del Cristo sono lunghe e senza nodi, e identiche le mani rozze e rattrate, le gambe piegate ad angolo e identica l'anatomia del torace; i dolenti hanno gli stessi atteggiamenti. Le concordanze sono non soltanto nel tipo ma anche nel panneggio e nella finitezza tecnica del perizoma, sebbene meno eletti. Le sue qualità sono meglio risaltate in seguito a una recente pulitura¹ (fig. 5).

Il modulo del Cristo di Michele di Matteo è legato all'ambiente bolognese: il Crocifisso di Jacopo di Paolo (Collezione Comunale N.° 191), quello di Jacopo da Bologna in S. Giovanni in Monte e quello di Giovanni da Modena in S. Francesco di Bologna, mostrano legami con la pittura di Michele di Matteo². Ma il nostro artista si differenzia per qualità personali.

¹ V. *Le Arti*, anno III fasc. III pag. 219.

² L'attribuzione del « Crocifisso » nella chiesa di S. Francesco a Bologna a Giovanni da Modena si deve a Roberto Longhi, *Officina Ferrarese*, pag. 15, tav. 19 e 20.

Il « Crocifisso » di Michele di Matteo, paragonato con quello di Jacopo di Paolo lo supera per nobiltà di forme e di espressione, e per composta grandezza. Presenta analogie nel disegno anatomico del torace, ma la figura del Cristo di Jacopo di Paolo è tozza. A confronto del Cristo di Jacopo da Bologna, quello di Michele



Fig. 3. — MICHELE DI MATTEO: La Maddalena. (particolare della Croce).
(Bologna. — Pinacoteca).

di Matteo è superiore per la soave bellezza della testa, per l'armonia del nudo: il corpo del Cristo di Jacopo da Bologna è più rigido, quello di Michele di Matteo più flessibile. Qualitativamente la Croce di Michele di Matteo può stare all'altezza di quella di Giovanni da Modena, il quale la vince sul suo contemporaneo per potenza di espressione drammatica.

L'onda della chioma nel Crocifisso di Giovanni da Modena cade increspata sui fianchi, lungo il corpo; nel Crocifisso di Michele di Matteo i capelli sono lisci come fiocchi lanosi; alla figura violenta del Cristo di Giovanni da Modena si contrappone quella

rassegnata di Michele di Matteo: Giovanni da Modena è realista, Michele di Matteo è più lirico.

Non è senza significato il fatto che nel 1428 Giovanni da Modena e Michele di Matteo lavoravano insieme per dipingere il palio di S. Ruffillo e il vessillo della « Giustizia ». Meriterebbe che venissero approfonditi con la scoperta di nuovi documenti i rapporti d'arte intercorsi fra i due artisti.

Quelli i quali hanno voluto vedere in Michele di Matteo, autore del polittico di Venezia, un seguace di Gentile da Fabriano hanno esagerato l'influsso di questo maestro¹. Michele di Matteo, senza escludere gli influssi veneti, rimane legato all'ambiente bolognese. I suoi precedenti di stile e di scuola sono quindi da ricercarsi a Bologna nella cerchia di Jacopo di Paolo e di Giovanni da Modena, l'autore degli affreschi della Cappella Bolognini in S. Petronio, secondo la giusta attribuzione del Toesca² e del Longhi³.

Per la datazione della Croce di Michele di Matteo abbiamo come *terminus post quem* il 1439 data del polittico di Venezia, perciò posteriore al Crocefisso di Giovanni da Modena databile 1429.

Il Cristo dipinto da Michele di Matteo con tanta delicatezza di sentimento riassume il cammino della sua arte nella prima metà del '400. Michele di Matteo segna quindi il periodo di transizione della pittura bolognese dalle forme di Jacopo di Paolo all'arte di Marco Zoppo.

Celebre ai suoi tempi fu identificato dal Malvasia senza serie ragioni con un Michele Lambertini non meglio conosciuto dai documenti, e ne ricorda la tavola con la B. V. nel centro e molti Santi laterali dipinti in caselle dorate già nell'antico Tempio di S. Pie-

¹ L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907, pag. 67.

² TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, Hoepli, 1912, pag. 458.

³ LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma, 1934, pagg. 15-16.

tro (oggi perduto) e il trittico già in S. Martino Maggiore firmato e datato 1469 (ora nella R. Pinacoteca).

Il Malvasia ricorda inoltre di Michele di Matteo un dipinto sul muro del portichetto di S. Matteo delle Pescherie firmato e datato 1443 raffigurante S. Francesco che riceve le Sa-



Fig. 4. — MICHELE DI MATTEO: Il Crocifisso (particolare).

(Bologna. — Pinacoteca).

cre stimate « tanto ben disegnato tenero e affettuoso e col grazioso S. Matteo che sta scrivendo il Vangelo e la leggiadra « S. Barbara tanto lodata dai pittori Albani e Sirani che giudicarono simili figure assai più tenere di quelle del Francia »¹.

Il Masini invece fece di Michele Lambertini e di Michele di Matteo due artisti diversi. Infatti nella « Bologna perlustrata » del 1666 a pag. 373 il Masini ricorda nella Chiesa di S. Isaia

¹ MALVASIA, *Felsina pittrice*, Ed. 1841, Vol. I, pag. 38.

« un'immagine della B. V. dipinta sul muro addì 9 Maggio 1448 da Michele Lambertini da Bologna, e a pag. 634 ricorda sotto l'anno 1426 un Michele Mattei il quale dipinse nella Compagnia dei Calzolai la tavola con la Coronazione della Vergine, S. Pietro e S. Paolo.

Di Michele di Matteo si hanno le seguenti notizie:

- 1416 11 Dicembre è iscritto alla matricola delle quattro Arti: « Magister Mathej pictor capellae S. Caterinae de Saragotia ».
- 1418 è ricordato « Michael Mathej de Furnace pictor » il quale dipinge una bandiera con le armi del Comune.
- 1425 Insieme con Francesco Lola ed altri dipinge ad affresco il fregio nel palazzo degli Anziani e stemmi del Papa Martino V° e del Legato sulle porte della città.
- 1425 Stipula un contratto per un'opera da eseguirsi in S. Michele in Bosco (Oretti, *Ms. Bibl. Com.* n.° 123 pag. 111, Vol. I).
- 1428 Insieme con Giovanni da Modena e Pietro Lianori dipinge il palio di S. Ruffillo e il vessillo della Giustizia per lire 989.
- 1440 È nominato Massaro delle quattro Arti « Magister Michael de Calcina pictor massarius quatuor artium ».
- 1443 In S. Matteo delle Pescarie dipinge sotto il portichetto un San Francesco che riceve le stimmate e S. Matteo che scrive il Vangelo (firmato « Michael Mathei 1443 ») (Oretti, *Ms. cit.* n.° 30 pag. 57).
- 1447 6 Dicembre. « Maestro Michele di Matteo da Bologna depentore diè avere fiorini sessanta di lire quattro i quali sono per dipintura de la chapella de la tribuna di S. Giovanni da chapo a l'altare maggiore nel Battistero di Siena »¹.
- 1448 Dipinge sul muro della Chiesa di S. Isaia « la Madonna

¹ Vedi LUSINI: *Il S. Giovanni di Siena e i nuovi restauri*, Firenze, Alinari, 1901, pag. 53, nota 4 e pag. 54. — Arch. dell'Opera del Duomo di Siena, *Debiti e crediti ad annum.*, c. 96. Vedi pure: FILIPPINI, *Michele di Matteo da Bologna in Cronache d'Arte*, 1924, fasc. IV. — VAN MARLE, *The development of the Italian Schools*, VII, pag. 222, fig. 146.



Fig. 5. — MICHELE DI MATTEO: Crocifisso (n. 1370).

(Bologna. — Pinacoteca).

col Bambino » che firma col suo nome « Michele di Matteo » e l'anno 9 Maggio 1448 (Oretti, *Le pitture nelle Chiese di Bologna*, 1767 - Ms. Bibl. Com. pag. 101).

1460 « Messer Michele depentore che sta in la contrà del borgo nuovo » in Bologna riscuote il prezzo per il polittico dell'Abbazia di Nonantola che gli era stato commesso dall'Abate Galeazzo Pepoli (1438)¹.

1462 firma il polittico del Monastero di S. Pietro Martire « Michael Mathei fecit 1462 » ora nella Pinacoteca di Bologna.

1469 firma il trittico della Cappella Ringhieri della Chiesa di S. Martino « Michael Mathei 1469 » ora nella Pinacoteca di Bologna.

Michele di Matteo quindi che opera fra il 1416 e 1469 sarebbe nato nell'ultimo decennio del sec. XIV.

Ora la critica moderna seguendo il Masini che fu il primo a fare la distinzione di due Michele di Matteo continua a separarli: da Bologna sarebbe quello del polittico di Venezia, da Panzano nel modenese l'altro di qualità inferiore al primo, al quale attribuisce il trittico della Pinacoteca bolognese (N.° 104 firmato e datato 1469), il polittico di Nonantola e il polittico della Pinacoteca bolognese (firmato e datato 1462) n.° 103 (fig. 6).

Se non è del tutto impossibile ammettere che vivessero contemporaneamente due pittori con lo stesso nome e con lo stesso patronimico, è però inverosimile che entrambi adottassero la stessa firma « Michael Mathei » senza cercare di distinguersi, e una volta sola troviamo l'aggiunta « de Bononia » nel polittico di Venezia. Poichè nel 1439 (data presumibile del polittico) Michele di Matteo è artista provetto, è legittimo pensare che egli abbia prodotto già altre opere. E se una volta sola egli si firma de Bononia per un'opera che è fuori del luogo natio, è logico pensare che lo abbia fatto per fare onore alla sua patria e al

¹ Zornale del libro intrà e spesa de la Badia di Nonantola, a. 1460, c. 136 e Arch. Abbaziale di Nonantola. V. FERDINANDO CALORI CESI e A. CAVAZZONI-PEDERZINI. *Di un quadro sino ad ora ignoto di antico maestro della scuola bolognese*, Modena, 1861,

concittadino Fra Bernardo de' Schappi che gli aveva dato l'incarico¹.

I documenti ricordano un Michele di Matteo de Calcina, de Fornace, de Panzano, e nessuno ha mai pensato che siano altrettanti artisti diversi vissuti contemporaneamente. È invece più



Fig. 6. — MICHELE DI MATTEO: Polittico (n. 103).

(Bologna. — Pinacoteca).

logico pensare che quelle siano indicazioni delle diverse località nelle quali il pittore dimorava.

La testimonianza degli scrittori antichi ha in questo caso un grande valore. Il Bumaldo nell'Appendice dei pittori e scultori dei suoi *Minervalia* pubblicato nel 1641, cioè anteriormente

¹ La costruzione della chiesa di S. Elena fu iniziata il 12 Settembre 1439 essendo priore del Monastero di Sant' Elena fra Bernardo de' Scappi da Bologna e generale Fra Francesco della Ringhiera i quali diedero incarico a Michele di Matteo di dipingere il polittico.

al Masini, elencò un sol Michele di Matteo pittore « non incelebris » e ricorda fra le sue prime opere gli affreschi del portico della Chiesa di S. Matteo alle Pescherie (1443) e fra le ultime opere (1469) l'altare dei Ringhieri nella Chiesa di S. Martino Maggiore.

L'Oretti nel suo Ms. (*Notizie sui professori*, Vol. I, pag. 101), ritiene col Malvasia che Michele di Matteo sia lo stesso che Michele Lambertini da Bologna, e contrariamente all'opinione del Masini gli attribuisce l'immagine miracolosa della B. V. dipinta sul muro della Chiesa di S. Isaia (1448), la tavola con caselle dipinte per la Compagnia dei Calzolari e l'affresco sotto il portico di S. Matteo della Pescaria nel quale era raffigurato un S. Francesco che riceve le stimmate con S. Matteo che scrive il Vangelo e S. Barbara firmato « Michael Mathei 1443 ».

Tali testimonianze sono adunque in favore di un unico Michele di Matteo, autore di opere di diversa qualità. Inoltre tutti i documenti di archivio parlano di un Michele di Matteo o semplicemente di un Michele « depintore » in Bologna; nessun documento parla di un Michele di Panzano, e nemmeno di un Michele Lambertini.

La prima denominazione risale ad un'errata lettura di un documento di archivio. Di fatti nella Matricola della Società delle 4 Arti il 18 Agosto 1440 è immatricolato un « Benedictus m. Mathei de Panzano pictor capelle sancti blaxii ». Ora quelli i quali sono andati alla ricerca di un Michele di Matteo da Panzano, operante dal 1440 al 1469, hanno letto nella sigla « m » *michael* invece di *magister*. Ma nel documento citato si legge soltanto che nel 1440 esisteva a Bologna un pittore per nome Benedetto figlio del maestro Matteo di Panzano e non del pittore Michele di Matteo di Panzano.

La confusione poi fatta dal Masini e ripetuta dopo di lui da altri scrittori bolognesi fra il pittore Michele di Matteo e un presunto Michele Lambertini può spiegarsi dal fatto che un pittore *Lambertinus*, del quale non si conoscono le opere, esisteva a Bologna contemporaneamente a Michele di Matteo; difatti il 19 Ago-

sto 1440 cioè nello stesso anno e il giorno dopo è iscritto nella matricola delle 4 Arti: « Lambertinus Nicholai pictor capelle sancte Cristine porte Sterii ». Il patronimico *Nicholai* esclude possa trattarsi della stessa persona di Michael Mathei¹.

Quei critici i quali distinguono due Michele di Matteo, uno da Bologna, l'altro da Panzano e nel secondo riconoscono qualità inferiori al primo, non hanno però osservato che questa diversa qualità può sussistere nel medesimo artista e non è un fatto nuovo nella pittura bolognese². Anche in Simone de' Crocifissi e in Jacopo di Paolo si distinguono opere di diverso valore artistico, talchè le più scadenti si sono dovute ritenere opere di bottega. Un esempio calzante perchè in tutto analogo con quello di Michele di Matteo è offerto da due opere di Simone de' Crocifissi, ambedue nella R. Pinacoteca di Bologna.

Il polittico n.° 474 della Pinacoteca bolognese reca la firma « Simon de Bononia fecit hoc opus », ed un altro polittico la firma più breve « Symon fecit hoc opus ». Ma quanto diversa la qualità dei due dipinti! Nella prima opera nobile, il pittore ha indicato la sua patria, nella seconda rozza e volgare il pittore l'ha taciuta. Ora se Simone ha firmato come suo anche il 2° polittico, è logico pensare che esso sia opera di un'altra mano che lo eseguiva nella bottega del maestro, e al quale Simone prestava la sua firma, come un'autentica.

Differenze notevoli, come in Michele di Matteo, tra l'opera giovanile del maestro e quella della tarda maturità si riscontrano anche in un altro maestro, coevo e cognato di Michele di Matteo, cioè Jacopo di Paolo. Tra la migliore opera che è anche la più antica di Jacopo di Paolo « L'Annunciazione » (Raccolta Comunale di Bologna) e la grossolana « Crocefissione » firmata della R. Pinacoteca di Bologna (n.° Cat. 10) vi è tale differenza che

¹ Archivio di Stato di Bologna, Matricola delle 4 Arti (c. 251 a).

² Il Prof. Roberto Longhi nelle sue lezioni del corso Universitario alla R. Università di Bologna per l'anno 1936-37 ha riconosciuto per il primo nei due Michele di Matteo un'unica personalità.

occorre veder in quest'ultima, nonostante la firma, un'opera di bottega¹.

Non sorprende quindi se diversa è la qualità del polittico di Venezia da quello della Pinacoteca bolognese (n.° 103): alta la prima, bassa e rozza la seconda.

Nella produzione di Michele di Matteo il polittico di Venezia e il Crocifisso di Bologna rappresentano il vertice della sua evoluzione artistica, mentre il polittico e il trittico della Pinacoteca bolognese, opere di bottega, ne segnano la decadenza. Nulla vi è di strano pensare che quando si trattava della chiesuola di campagna, Michele di Matteo avesse lasciata l'esecuzione dell'opera alla bottega, ma se invece si trattava di una chiesa insigne di città è logico che l'artista tenesse a non licenziare col suo nome un'opera scadente. Tale è il caso del polittico eseguito nel 1439 per l'insigne Chiesa di Santa Elena di Venezia.

Un documento dell'Archivio abbaziale di Nonantola del 1460 ricorda « Maestro Michele depentore che sta in la contrà de Borgo Nuovo in Bologna per lire 90 depinse l'ancona a figure de colore e oro per l'altare grande ». L'opera gli era stata commissionata nel 1438 dall'Abate Galeazzo Pepoli, ma non essendo ancora terminata alla morte dell'Abate Pepoli, fu consegnata alla Chiesa Abbaziale essendo Abate Gurone d'Este (fig. 7).

Vide giusto il Venturi quando attribuì a Michele Lambertini alias Michele di Matteo da Bologna il polittico di Nonantola². Più tardi il Venturi stesso negò che il polittico di Nonantola potesse essere del raffinato ed elegante pittore del polittico di Venezia³, e lo attribuì al supposto Michele di Matteo di Panzano. Ma prima di esaminare le affinità stilistiche del polittico di Nonantola con altra opera sicura di Michele di Matteo da Bologna non è fuor di luogo rilevare che se si fosse trattato del pittore di Panzano (Modena), il documento del pagamento dell'opera eseguita proprio per

¹ ARSLAN, *Jacopo di Paolo*, in *Riv. del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno III, fasc. III.

² *L'Arte*, 1890, pag. 282.

³ *Storia dell'Arte*, VII, 1, pag. 210.

il contado di Modena avrebbe fatto cenno della patria del pittore e non lo avrebbe indicato con le parole « Michele che sta in Borgo nuovo in Bologna ».

Le affinità stilistiche poi del polittico di Nonantola con quello di Venezia convinceranno che l'uno e l'altro sono opera dello stesso

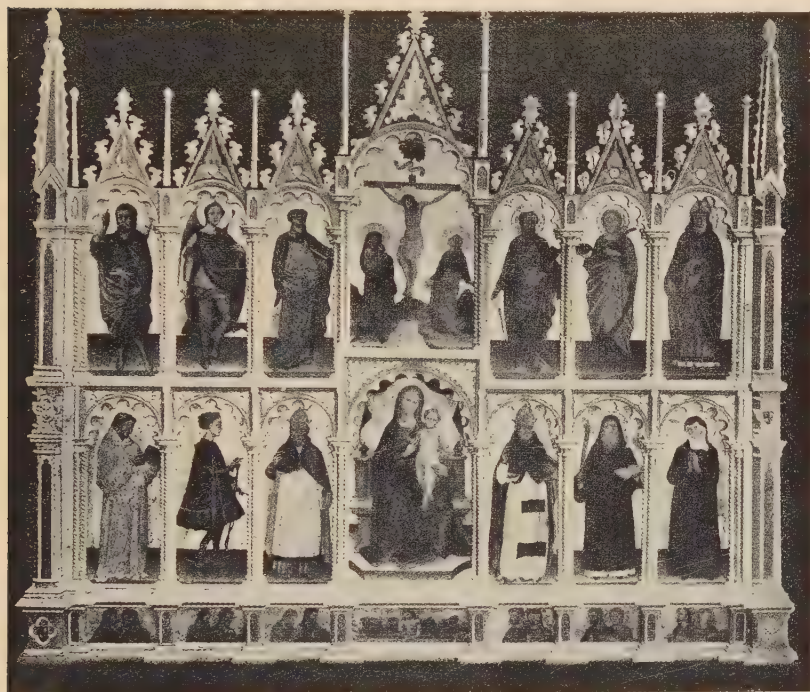


Fig. 7. — MICHELE DI MATTEO: Polittico.

(Nonantola. — Abbazia).

maestro. Difatti il polittico di Nonantola ha gli stessi caratteri peculiari di quello di Venezia: la soave testa della Madonna, l'elegante profilo di S. Genesio, i tipi dei Santi (basta confrontare le due Sante Lucia in entrambi i polittici) sono elementi morfologici e stilistici comuni ai due polittici.

Inoltre il nimbo intorno al capo della Vergine è ornato di perline, archetti e foglioline come nel Crocifisso che abbiamo qui pub-

blicato; l'andamento delle pieghe con i bordi che imitano le lettere cufiche, i toni cromatici di rosso, bianco e azzurro, sono gli stessi del polittico di Venezia. La Madonna in entrambi i polittici veste manto azzurro e tunica rossa. Infine l'aspetto generale del polittico « fiammeggiante » alla moda veneziana con caselle riccamente ornate e scompartite da colonnine tortili, sono altrettanti elementi di conferma dell'attribuzione allo stesso Michele di Matteo da Bologna anche del polittico di Nonantola.

Il giudizio perciò del Van Marle che asserisce che il polittico di Nonantola rivela un artista povero ed inesperto è senz'altro da respingere ¹.

Il polittico di Nonantola anche se non ha la finitezza di quello di Venezia, è pur sempre un'opera bella, appartenente alla maturità dell'artista. Altro errore del Van Marle è quello di attribuirgli la « Madonna degli Angeli » della Collezione Bordonaro di Palermo ².

La Madonna Bordonaro più che rapporti di stile con la Scuola bolognese del '400 rivela caratteri della Scuola forlivese-marchigiana.

Grazie ai documenti rinvenuti dal Filippini un'altra opera è da attribuire a Michele di Matteo da Bologna, e cioè la vetrata della Cappella dei Notai o di S. Croce nella Chiesa di S. Petronio ³. Il documento è tolto dal libro di spese della Società dei Notai del 1464. In esso è ricordato l'ammontare dovuto a Mastro Michele pittore (non è designato con altro nome) per avere dipinto la « Resurrezione di nostro Signore » e l' « Annunciazione della B. V. » nella finestra della Cappella della S. Croce. La vetrata dipinta da Michele di Matteo da Bologna è tuttora nella quarta cappella della navata destra e riconoscibile in quel disegno incisivo e

¹ VAN MARLE, *The development of the Schools of Painting*, VII, pag. 224.

² VAN MARLE, *Op. e l. c.*, fig. 147, pag. 225.

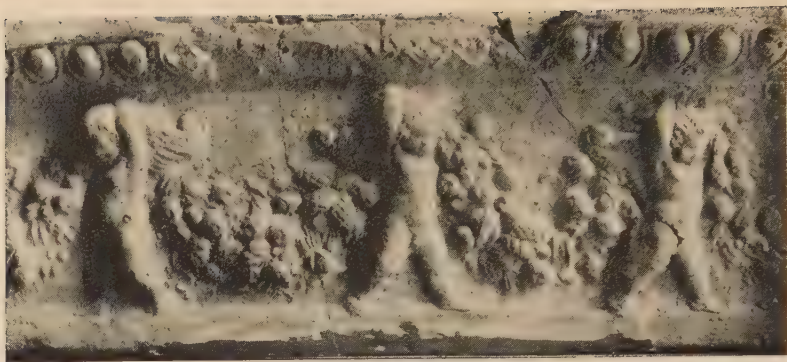
³ F. FILIPPINI, *La Cappella dei Notai in San Petronio*, in *Giornale del Mattino*, 19 Dicembre 1911.

nelle calde tonalità del rosso lacca, del violaceo, del giallo e del bianco caratteristiche del pittore bolognese.

Il fatto poi che Michele di Matteo è prescelto per dipingere nel 1464 nel maggior tempio di Bologna è prova della stima ch'egli gode presso i suoi concittadini.

L'illustrazione della Croce della Pinacoteca di Bologna ha pertanto offerto l'occasione di poter dimostrare l'esistenza di un solo Michele di Matteo di Bologna operante dal 1416 al 1469.





Giuseppe Fiocco - Andrea Mantegna scultore

Nel monumentale volume che l'Accademia d'Italia pubblica intorno ai Trionfi di Cesare, dipinti per il teatro di corte mantovano dal Mantegna, Alessandro Luzio dedica un capitolo all'artista considerato quale antiquario e quale scultore. Riserbandomi di parlare dell'opera « in toto », e come merita, in altra sede, mi sia permesso riprendere qui lo studio del Mantegna scultore, visto che sono io responsabile di aver notato (e, come si vede, non senza frutto, sia pure di discussione) questo aspetto dimenticato dell'arte del sommo Maestro¹.

La rivendicazione dell'attività di scultore era stata da me posta sulla base di parecchie testimonianze e di parecchie opere, di cui

¹ La recensione del volume: *Il Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna*; a cura di Alessandro Luzio e di Roberto Paribeni, apparirà nel *Bollettino del Museo Civico di Padova*; nuova serie, diretta dal Prof. S. Bettini.

mi basti riaffacciare qui le due principali, prima di parlare dell'ultima, che è, in fondo, quella sola su cui si sofferma il Luzio; per la quale, offersi, primo fra gli studiosi dell'argomento, una prova esplicita e, a parer mio, come vedremo, inappellabile. Intendo il famoso ritratto bronzo, che il Mantegna stesso avrebbe fuso per il suo sacello sepolcrale di Sant'Andrea a Mantova.

Riassumo qui soltanto, per non ripetermi, rimandando al capitolo nono del volume dedicato all'artista nel 1937 (ed. Hoepli, Milano), le varie cause e le varie sculture che mi hanno indotto a questo particolare studio, a gloria della sua multiforme e sempre genialissima attività¹.

Prima di tutto va posta una ragione di gusto, tanto chiara nel Padovano, anche se dedicatosi di preferenza al dipingere, da essere sempre apparsa la sua opera, in questo suo campo principale, statuaria. Accento rinfacciatogli persino come rimprovero dal geloso Squarcione. Solenni, monumentali, risaltate come se fossero di durissimo diaspro, o adamantine, sono le sue figure, che mai s'interiscono e indugiano in accenti pittorici; gareggiando con quelle selvatiche di Andrea del Castagno, e con l'arte fiorentina del primo rinascimento, di cui erano la mirabile conclusione.

Ma a una positiva possibilità di plastico accenna implicitamente la commissione fatta a lui e a Niccolò Pizzolo, non soltanto di buona parte degli affreschi della cappella Ovetari, agli Eremitani di Padova, ma anche della pala in terracotta che doveva adornarne, e ne adornò infatti, l'altare. Se codesto lavoro venne poi eseguito soltanto dal Pizzolo, che era stato aiuto di Donatello nei bronzi del famoso altare del Santo, ciò non toglie nulla alla evidenza indicatrice della testimonianza.

Un lavoro di scultura, da attribuirsi però al Maestro nel tempo giovanile, fatto quando per le invidie padovane dovette rifugiarsi a Venezia, sotto la protezione del suocero Giacomo Bellini, sospettai in quella stele singolare rappresentante classica-

¹ Il libro apparve nella nuova serie dei « Valori Plastici » ed. Hoepli, Milano, 1937, Cfr. pp. 95-104.

mente la Vittoria, che funge, entro una squisita edicola donatelliana, da monumento funebre e commemorativo di Federico Cornaro, nella cappella di San Marco ai Frari¹. Sempre più mi convinco di aver vista bene la solitaria qualità di quell'opera insigne e poco considerata; di un accento antico rivissuto, e quindi ritornato vibrante, che ha forti corrispondenze con le storie del Battesimo di Ermogene, laddove più si nota, in certo tendere al lunghetto delle figure, e nel piegare serrato delle vesti, l'influenza naturale del parente veneziano. Si spiegherebbe così anche il « rebus » dell'attribuzione tradizionale, riportata da F. Sansovino, che riferisce il monumento a Giacomo Padovano, per facile colleganza e confusione fra i due parenti².

Se si pensa che l'affresco bellissimo, dipinto a guisa di fascia intorno, purtroppo godibile soltanto attraverso a pochi frammenti, proclama anch'esso il nome del Mantegna (non ci fermeremo ad accennare a Iacopo da Montagnana, per la povertà attardata della sua arte), precorrendo in certi spunti le imperiali effigi del soffitto nella Stanza degli Sposi, si è spinti a considerare l'ipotesi, quasi una certezza³.

Dalla possibilità del documento del 1448, passeremmo così a una prima rivelazione di questo lato nuovo dell'attività mantegna, da porsi intorno al 1454, se non credessimo utile mettere sempre una riserva, laddove il cuore ci condurrebbe, ma non ci conducono sussidi esterni indiscutibili.

Lo stesso possiamo ripetere, almeno per l'esecuzione materiale, a proposito della stupenda incorniciatura del trittico di San Zeno

¹ Cfr. E. FIOCCO, *L'Arte del Mantegna*, Bologna, 1927, pp. 241-250, fig. 45 del vol. cit. a nota 2.

² FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia città nobilissima*, Venezia, 1581, c. 66 r, e c. 70 r.

³ Mentre l'attribuzione fu pienamente accolta dalla maggior parte degli studiosi, fra cui B. Berenson, fu appena sussurrata, anche perchè Jacopo da Montagnana non venne mai detto Padovano, l'assegnazione a lui; cfr. A. MOSCHETTI, *Jacopo da Montagnana* estratto dal *Boll. del Museo Civico di Padova*, 1940, che ultimo ne parla.

a Verona, che non l'incastona soltanto, ma lo completa e lo guida nel suo gioco prospettico; il solo rimastoci a rievocare l'aspetto inaudito e purtroppo perduto per sempre dell'ancona plastica, composta di figure a tutto tondo, graduate entro un tempietto, eseguito da Donatello per l'altar maggiore del Santo a Padova¹.

Donatello è così sempre presente all'artista che (siamo nel 1459) si accinge ormai ad assumere il posto di pittore aulico dei Gonzaga. Sotto la sua guida spirituale ancora una volta Mantegna si rivela, come G. Scaligero lo esalta nei suoi *Poemata*: « *pictor et plasta* »². Sono opera di plastico sottile quei cassoni che suonano quasi squillante preludio al Trionfo di Cesare, eseguiti per Paola Gonzaga, nel 1477 andata, sposa infelice di Leonardo, ultimo conte di Gorizia³.

Non vi può esser dubbio nell'attribuirli al maestro innamorato dell'antichità, ma sempre spinto a tradurla in viva commistione con le cose belle del suo tempo, con così delicata armonia da non esservi incrinatura fra antico e moderno. Si tratta della giustizia di Traiano, con lo sfondo dei palazzi brunelleschiani, ammirati e compresi a Firenze, e sempre innanzi alla sua mente geniale, tanto da dettargli le linee di quello studio-museo, ideato e costruito per sè dal Maestro stesso, che sta ora risorgendo alfine dall'abbandono in cui era stato lasciato, con grave danno della sua bellezza incantevole; prova anche questa della universalità del massimo eroe del rinascimento settentrionale.

La delicata pastiglia, che trama il corteo imperiale nel suo

¹ Intorno alle più plausibili ricostruzioni ideali dell'altare di Donatello cfr. massimamente: ROLF BAND, *Donatellos Altar im Santo zu Padua* in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Marzo 1940. Giovandosi dei documenti editi dal Gloria, dei disegni dello Hadeln e del Kauffmann e massime delle mie ricerche e di quelle del pare Guidaldi, ce ne fa rivivere il ricordo.

² G. SCALIGERO, *Poemata* in *Bibliopolio Commeliniano*, 1621, p. 113. Si ricordi che lo Scaligero era figlio del valente miniaturista padovano Benedetto Bordone, seguace del Mantegna.

³ Cfr. figg. 192, 193, 194 del mio vol. più volte cit. (Hoepli, Milano).

ritmo di trionfo, è stupendamente sposata alla policromia e alla pittura, che accende il cielo e chiude l'orizzonte con una serie di colline turrette. È alla sua grafia delicata e sensitiva che pensavo fossero da collegare opere del più alto accento, quali il bassorilievo, degno di un Agostino di Duccio, ma di evidenti inflessioni padovano mantegnesche, con la rappresentazione del Sangue di Cristo, zampillante entro un calice dal corpo del Salvatore, e il busto in terracotta di Francesco II, entrambi nel Palazzo Ducale di Mantova¹.

Suggestive attribuzioni, corroborate se non tutte dai documenti, dalla ragionevolezza, le quali culminavano e alfine si risolvevano, come un preludio, in quel capolavoro che è il busto bronzeo laureato del vecchio potente Mantegna; ancor oggi dominante imperioso all'ingresso del suo bellissimo sacello; ove architettura, pittura e scultura concorrono a dichiararlo artista completo, secondo il genio totalitario del rinascimento (fig. 1). Anche se per ricordarlo lo si esalta nell'iscrizione sottostante come nuovo Apelle, mettendo l'accento sulla sua prediletta e di gran lunga maggiore operosità di pittore, ciò non vuol dire certo che l'appellativo escluda, proprio dinanzi all'opera estrema multiforme l'attività del « plasta » esaltato dallo Scaligero e dell'architetto di eccezione, eppure grande.

Per questo busto, di un donatellismo ardito, che pare accordarsi a certi accenti larghi e solenni cari al Bramante, quelli che fuse insieme più decorativamente, ma degnamente il cremonese-padovano, Agostino de' Fonduti, abbiamo alfine una testimonianza esplicita, che ce lo dichiara opera autografa del Mantegna. Testimonianza tuttavia rimasta senza considerazione da parte degli studiosi, prima che io la prospettassi. Ce l'offre, nel breve prezioso profilo del concittadino grandissimo, il dotto canonico Bernardino Scardeone. Suona così:

« *Sepultus est (Andrea Mantegna) humi in phano divi Andree, ubi aeneum capitis eius simulacrum visitur, quod sibi suis conflaverat manibus* »². È difficile desiderarne

¹ Cfr. figg. 195-197 ibid.

² B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii*, Basilea 1560 p. 372.

una più esplicita e precisa, per cui da tutti mi sarei aspettato obiezioni fuorchè dal Luzio, che il documento rispetta, e al documento crede con tal fede da dubitare perfino di quell'altra testimonianza



Fig. 1. — ANDREA MANTEGNA: Autoritratto.
(Mantova. — S. Andrea).

più sottile e più intima che viene per l'opera d'arte dalla guida dello stile e della bellezza.

L'insigne storico per oppugnarla, in contrasto tanto patente col suo metodo filologico e positivo, elenca le seguenti obiezioni:

1) che il Cavalli, a cui l'opera era stata talvolta riferita, è

artista degno di averla fatta, perchè scelto dall'Imperatore Massimiliano, sebbene straniero, a maestro di zecca; arte in cui infatti lo sappiamo provetto. Nè più di orefice lo proclama l'epigramma rivoltogli da Battista Spagnoli:

*Ad Marcum Caballum pictorem.
Ipse nec est pictus, vivit Franciscus in aura.
Quod si pictus opus, Marce Caballe, tuus est;*

2) che il Mantegna sarebbe rifuggito dal ritrarsi, devastato il volto dal tempo e dai dolori;

3) che il distico sotto il busto lo dichiara, come abbiamo visto, un altro Apelle, quindi solo pittore.

Ma l'obbiezione più grave opposta, messa infatti dal Luzio in testa alle altre, è che la testimonianza dello Scardenone spetta al 1560, anno in cui fu pubblicato a Basilea il volume più importante di Bernardino, ove essa si trova: il « *De Antiquitate urbis Patavii* ». Che se la notizia fornitaci del sommo concittadino è breve, e più circostanziata per quanto riguarda il periodo giovanile che nel resto, non è detto sia erronea; certo appare una delle più ampie fra quelle dedicate agli altri padovani celebri per arti, per scienza e per santità. È dunque quella data del 1560, che leggiamo in testa alla bella edizione del « *De Antiquitate* » a spaventare, o almeno a insospettire lo storico. Ma con quanta ragione?

Innanzitutto non era detto che essa corrispondesse in alcun modo alla stesura del libro dedicato alle glorie padovane. Nè, pur essendo avanti nel tempo, toglierebbe o diminuirebbe fede allo scritto dello Scardeone, quando lo scrittore fosse vissuto in anni non lontani dal Mantegna.

Le notizie che qui riferirò sul benemerito raccoglitore delle memorie cittadine di Padova, ne offre la prova sicura e fin qui trascurata. Che la vita di Bernardino Scardeone, uomo piissimo, fosse stata eccezionalmente lunga già aveva sospettato Mons. Rizzieri Zanocco archivista della Curia, deducendola da certi documenti venutigli fra mano nell'Archivio Vescovile, e così la prospetta lo Schlosser. Ma fu dalla ricerca sistematica di notizie intorno allo

scrittore che potei ricavare la prova della sua tardissima morte; avvenuta il 29 maggio del 1574, quando aveva compiuti i 96 anni di età. Ce lo dice Giuseppe Vedova, nella « *Biografia degli scrittori Padovani* » (vol. II, 1816, p. 257), laddove riporta la lapide posta sulla tomba del Canonico nella chiesa di Santo Stefano, per pietà delle monache, di cui era stato confessore per ben 34 anni. Risulta con ciò nato nel 1478, e aveva ventotto anni allorquando il Mantegna moriva.

La sua non è più quindi la testimonianza echeggiata, ma la testimonianza di un contemporaneo; abbastanza giovane ancora perchè la grave scomparsa dovesse risonar forte e dolorosa nel suo animo, come quella del più famoso uomo della sua città. Il dubitarne sarebbe ormai irragionevole; e la circostanziata precisione di quanto vi si riferisce della protome insigne, rappresenta anche più di un ricordo, il vivo compiacimento del concittadino nel poterlo indicare quasi presente ai posteri in un'opera che aveva raccolto il soffio diretto del genio indigete.

A contendere tanta certezza non resta dunque, escluso lo Sperandio, premorto al Mantegna, e non indegno, che la larva di questo bravo zecchiere Marco Cavalli, di cui niuno ha potuto mai indicare un'opera qualsiasi di grande scultura; e che, pur senza possibilità di confronti e di precedenti, dovrebbe, non si comprende per quale gratuito beneficio, arrogarsi un bronzo che è di un donatelliano indiscutibile, di un mantegnesco non meno evidente e di un'altezza artistica rara, da tutti riconosciuta e vantata. Un'opera *terribilissima* direbbe il Vasari, che suggella il volto macerato dell'artista sovrano, quando i marosi della lunga vita travagliata si erano più accaniti nel lacerarlo. È anche l'imponenza di questa rovina umana, petrificata nel bronzo, che dà all'estremo lavoro del maestro una suggestione di tragedia, e ce l'impone, sia come opera d'arte che come documento di una grande anima e di un cupo dolore.

Dinanzi alle opere eccezionali — e questo busto è tale — i piccoli nomi vaniscono; non resterebbe quindi che l'anonimo; ma anche l'anonimo è quasi un non senso per esse; lavoro eccezionale significa artista eccezionale, di cui è rarissimo si sia perduta la

traccia. Ed ecco che il nome del Mantegna ritorna per necessità di stile e di logica, dopo essersi affacciato per suggerimento di una precisazione fra le più schiette e inoppugnabili che offra la storia dell'arte.

Resta ora da dire ancora un motto dello Scardeone, in quanto non fu scrittore e studioso casuale; ma ebbe l'abito del sapere, altrettanto nobilmente di quello della bontà e della fede: « *vitae candore praestantiaque doctrinae conspicuus* », lo proclamava la lapide sepolcrale e tale lo dice la storia.

Carissimo al dotto vescovo Barozzi, fu fra i suoi ispiratori, allorchè scrisse e pubblicò il « *De modo bene moriendi* » a Venezia nel 1531. Lo fiancheggia lo Scardeone con varie pie opericchiole: il « *De Castitate* » apparso nel 1542, e la Regola di Sant'Agostino, pubblicata dal Giolito nel 1560; entrambi a Venezia, al pari di un'altra scrittura religiosa, intitolata la « *Nave evangelica* »; edita nel 1551.

C'è quindi tutta un'attività letteraria, che accompagna l'opera principe del religioso padovano, e giova ad allontanare ogni dubbio dalla sua disinteressata, esplicita testimonianza. Alla quale potremo tornare ormai con fiducia piena, e con la letizia di aver assegnato ad Andrea Mantegna un capolavoro di più.





Opere d'Arte ignote o poco note

Attilio Sabatini - La Chiesa della SS. Annunziata di Firenze prima della ricostruzione Michelozziana.

La basilica della SS. Annunziata di Firenze che nel suo aspetto esteriore unisce elementi rinascimentali e barocchi, ha lontane origini gotiche che non sono del tutto cancellate dalle posteriori amplificazioni e modifiche. Appunto valendomi di resti, ancora in opera, della prime costruzioni e di scritture dei PP. Serviti, mi propongo di fare la storia delle varie fasi della chiesa¹.

In quel fervore di rinnovamento che trasformava verso la metà del duecento le vecchie chiese fiorentine secondo il respiro del

¹ W. PAATZ nella prima dispensa dell'opera in corso di pubblicazione *Die Kirchen von Florenz* lief. I Frankfurt pp. 62 e ss. ha cercato di ricostruire il complesso attraverso uno spoglio accurato delle fonti. I risultati cui è giunto sono notevoli e ne darò conto al luogo opportuno: sarebbe soltanto stata desiderabile una altrettanto accurata e esauriente citazione dei documenti delle scritture dei PP. Serviti, che conservano ancora qualche utile traccia. Per la bibliografia generale e per le vicende più particolari della chiesa rimando alle pp. 63 e ss. della pubblicazione del Paatz.

nuovo stile gotico fu edificata la chiesa dell'Ordine dei Servi di Maria, ricordata per la prima volta in una lettera patente del 17 Marzo 1250 con la quale il Vescovo di Siena Bonfiglio, concedeva al nuovo ordine licenza « *aedificandi de novo Ecclesiam extra Civitatem Florentiae in fundo proprio* »¹.

Secondo la tradizione, accolta finora da quanti hanno scritto sulla SS. Annunziata, l'edificio del 1250 fu sostituito da un altro di maggiori proporzioni nel 1254². Ma le prove mancano³ e potrebbe darsi che la chiesa progettata nel 1250 non venisse iniziata che quattro anni dopo: credo tuttavia che se anche la tradizione fosse giusta, il primo edificio avrebbe dovuto essere molto piccolo (il Giani parla di un oratorio)⁴ sì che quello posteriore si può considerare a ragione la prima chiesa dei Serviti.

La sua costruzione procedeva con lentezza, come avveniva spesso in quel tempo, tanto che nel 1264 Papa Urbano IV impose ad un mercante fiorentino, Chiarissimo Falconieri, di aiutare i frati nella costruzione della loro chiesa⁵ e Clemente IV incitava, l'anno seguente, i fedeli a concorrere alla fabbrica iniziata « *opere sumptuoso* » per usare l'espressione, per altro non attendibile, della stessa bolla papale⁶. Ma questa lentezza non deve meravigliare se si pensa alle lotte che in quel periodo erano acutissime in Firenze e alle quali i nostri frati dovevano partecipare attivamente⁷. Finalmente nel 1287 si poté provvedere alla copertura del fabbricato,

¹ TONINI, *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1876, pag. 272.

² Anche il PAATZ, *Werden und Wesen der '300 Arkitektur in Toskana*, Frankfurt pag. 23 e *Die Kirchen v. Flor.* lief. I pag. 63, accetta le due date tradizionali.

³ Sappiamo soltanto che in quell'anno Innocenzo IV concedeva un aiuto finanziario (TONINI, *op. cit.*, pag. 275).

⁴ Il GIANI autore degli *Annalium Ordinis*, ecc., Lucca 1718 è la fonte più estesa donde attinsero quanti hanno scritto sulla SS. Annunziata. Non mi sembra possibile ricostruire il primo edificio perchè non ne rimane alcun avanzo sicuro. W. PAATZ, che riporta anche le opinioni di A. ZOBEL, dell'ADEMOLLO e di O. ANDREUCCI, dice che il muro dietro la miracolosa Immagine della Madonna sembra essere un avanzo della prima costruzione e pensa che la pianta fosse quella di un'aula rettangolare con una cappella a volta. (*D. Kir. v. Flor.*, lief. I pagg. 71 e 144).

⁵ TONINI, *op. cit.*, pag. 276.

⁶ TONINI, *op. cit.*, pag. 275.

⁷ Giovanni Villani scriveva nel 1267: « *Et fecero i dotti Guelfi per mandato et del Papa et del Re tre cavalieri et rettori di Parte.... Et tutte le loro segrete cose dipongono a loro chiesa de' Servi Sanctae Mariae...* » (*Historie Florentine* lib. VII cap. XV).

mentre negli anni 1288-89 attendeva al coro un maestro Guglielmo di Calabria¹.

Di questa costruzione rimangono ancora le pareti laterali (che costituiscono le mura della odierna nave centrale) nascoste, all'interno dal paramento marmoreo e, all'esterno, dai solai delle cappelle laterali. In queste pareti si aprono finestre² a forte sgancio che, per il profilo della cornice che corona gli stipiti e l'estradosso rialzato e leggermente acuminato (fig. 1), richiamano esempi della prima architettura gotica fiorentina (vedi due finestre nel palazzo del Podestà a Firenze, le prime a sinistra dalla parte di Via Ghibellina, databili tra il 1260 e il 1280)³.

Le pareti ci danno la larghezza dell'edificio (m. 14) che concorda con quanto riporta il Giani nei suoi Annali. Ma non possiamo controllare se anche la lunghezza tramandata dallo stesso Giani (m. 44,648) sia giusta perchè dalla cappella di S. Ansano e di S. Barbara in su, i muri antichi non sono più visibili.

Dalle scritture presentate nel 1465 dai PP. Serviti all'Arcivescovo di Firenze per una lite con i discendenti del presunto patrono della SS. Annunziata (Chiarissimo Falconieri, già ricordato) sappiamo che erano già compiute, circa il 1264, la cappella maggiore e la parte al disopra del coro antico⁴. La chiesa dunque aveva almeno una cappella in fondo alla nave. Un tipo così semplice si ispirava allo stile delle chiese degli ordini mendicanti⁵ dell'Umbria e della Toscana, e appunto per l'affinità con simili costruzioni non sarebbe difficile, integrando le scritture di quegli anni che però

¹ Arch. di Stato, Firenze, Libro di Uscita 1287-89 f. 16^t, anno 1287: «*p. Item, a due maestri ke ricopriori la chiesa...*» e TONINI *op. cit.* pag. 36.

² Queste finestre sono larghe m. 1.36 e distano l'una dall'altra circa m. 3,60: la loro altezza non è controllabile perchè la parte inferiore è nascosta dalle costruzioni posteriori; però dovevano essere più lunghe di m. 2,70 e questa lunghezza è un'altro carattere proprio del gotico. W. PAATZ, *Die Kir. v. Flor.* lief. I, pag. 73 ricorda come avanzo di questa costruzione due finestre murate che si vedono dal chiostro. Ma si tratta di finestre diverse da quelle ricordate da me e probabilmente appartengono a una costruzione posteriore.

³ W. PAATZ, *Zur Baugesch. des Pal. del Pod. in Florenz*, in *Mitteil. des Kunsth. Inst. in Florenz*, III.

⁴ TONINI, *op. cit.*, pag. 31.

⁵ Nel 1254 i Serviti vennero considerati ordine mendicante (TONINI, *op. cit.*, pag. 30). W. PAATZ, *Die Kir. v. Flor.*, lief. I pag. 71 accetta la pianta tramandata dalla tradizione di un'aula rettangolare con due cappelle laterali come transetto e con una tribuna di una sola cappella. Ma i libri del convento non ricordano alcuna cappella eccettuata quella maggiore del documento citato dal Tonini.

non ne parlano, aggiungere due cappelle minori ai lati della maggiore¹.

Chi finora ha scritto sulle vicende della chiesa, basandosi più o meno sugli annalisti dell'Ordine, passa da questa prima costruzione a quella del 1384. Ma un ingrandimento intermedio è più che probabile pensando ai capitelli dei pilastri ottagonali², di cui ancor oggi è visibile una faccia dietro il seicentesco rivestimento di marmo (figg. 2 e 3), i quali ci richiamano ai primi anni e non alla fine del trecento per il loro minore pittoricismo in confronto agli esempi più tardi. Per di più, a cominciare dal 1319 troviamo indicate cappelle che prima, come ho già notato, non comparivano nelle scritture dei Serviti, nel 1331 sono ricordati i bracci della chiesa e, nel 1333, anche il campanile³. Dal 1322 in poi si rifanno i chiostri vecchi che probabilmente dovettero essere rimodernati per l'ampliamento della Chiesa⁴. Credo che tanto basti per convincerci che ci troviamo di fronte ad un edificio assai diverso dal precedente. Manca, al solito, il libro di fabbrica che solo ci potrebbe dare una sicura conferma della ipotesi; mi sembra però che

¹ Vedi a questo proposito i numerosi esempi riportati da K. BIEBRACH, *Die Holzgedeckten Franziskaner und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toscana*, Berlin 1908 passim.

² Vedi L. HEYDENREICH, *Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz* in *Mitt. d. Kunsth. Instit. in Florenz*, luglio 1930, pag. 270 e 272.

W. PAATZ, *Die Kirch. v. Flor.*, lief. I, pag. 73 dubita che l'inizio della terza costruzione fosse nel 1384. Il TONINI, *op. cit.*, pag. 37, citato dal PAATZ, *op. cit.* pag. 139, riporta notizie da un libro di fabbrica che, oggi almeno, non esiste più. Ad ogni modo egli non conosceva le scritture relative al Padre Manfredi e al maestro Simone e confondeva probabilmente i lavori per l'infermeria come quelli più tardi, della chiesa.

³ Il p. TOZZI nelle sue memorie manoscritte (Roma, Archivio dell'Ordine), secondo quanto mi ha comunicato il P. Tauci, ricorda « 1344 - cappella di S. Biagio fatta nel campanile ». Per le cappelle rimangono, fra le altre, le seguenti scritture:

Arch. di Stato, Firenze; con. 119, vol. 606, *Libro di Entrata e di Uscita* 4 Marzo 1318 (stile fiorentino) « Item dedi cuidam Magistro qui coferuit supra foltam S. Johanni ».

30 aprile 1310 « It. dedi pro duabus ferris capellarum Sancti Micchaelis et Martini... » (f. 46): per questa ultima vedi anche TONINI, *op. cit.*, pag. 305 doc. LXX.

Arch. di Stato, Firenze; conv. 119, vol. 610, *Libro di Entrata e di Uscita*, 7 Dicembre 1331 « ...dedi magistro qui actavit sedes brachiorum ecclesiae (f. 25^v). »

31 Dicembre 1333 (stile fiorentino) « Item dedi Quirino lignaiolo quos debebat habere secundum rationem sui libri pro lignamine pro armatura campanilis... » (f. 39^v).

⁴ Vedi per questo i *Libri di uscita* 1321-1333 (Arch. Stato, Firenze; conv. 119-608) al mese di maggio.

in questi anni ci sia un lavoro di assestamento che dovette seguire un rinnovamento avvenuto certo prima del 1323¹.

Rimangono ancora della nuova costruzione, come ho accennato, i pilastri ottagonali (alti m. 5,20) con i loro capitelli di acanto: cinque più un semipilastro addossato alla parete interna della facciata, dalla parte sinistra, (oggi nascosto dalle posteriori sovrastrutture) e tre più un semipilastro addossato alla facciata, dalla



Fig. 1. — ARTE FIORENTINA DELLA METÀ DEL SEC. XIII: Finestra.

(Firenze. — Chiesa della SS. Annunziata).

parte destra². Si potrebbe credere che i pilastri mancanti da questa parte fossero nascosti dai paramenti di marmo, ma il quattrocentesco codice Rustichi riprodotto in un suo nitido disegno la SS. Annunziata com'era nella seconda metà del sec. XV³ indica che al di là della terza colonna non vi erano, dalla parte destra, nè cap-

¹ Restano all'Archivio di Stato di Firenze alcuni *Libri di Fabbrica* dal 1323 in poi, ma non si parla più di un cambiamento avvenuto nella chiesa in questi anni.

² Alcuni peducci addossati al muro delle cappelle di sinistra, appartengono alla costruzione michelozziana.

³ « *Libro intitolato dimostrazione dell'andata o viaggio al S. Sepolcro e al Monte Sion compilato da Marco di Bartolommeo Rustichi orafo di Firenze circa l'anno 1425* » Firenze, Seminario Arcivescovile. La datazione del codice non è sicura; però dal nostro disegno si vede chiaramente come la fabbrica riprodotta sia quella dopo il rifacimento Michelozziano.

pelle nè continuazione di navata¹ (fig. 4). Del resto, per rimanere in Toscana, anche la chiesa di S. Caterina in Pisa ebbe un ampliamento a navate, iniziato nel secolo XIV ma poi interrotto².

Il corpo centrale della primitiva SS. Annunziata fu allargato con l'aggiunta di due navate laterali con campate coperte a volta, come mostrano le due prime cappelle di destra³ che conservano ancora la struttura trecentesca sebbene siano state rimodernate a varie riprese nelle parti ornamentali; gli archi, probabilmente acuti⁴, posavano sui pilastri ottagonali di macigno. I bracci della chiesa erano all'altezza delle odierne cappelle di S. Ansano e di S. Barbara⁵ mentre sul transetto si aprivano cinque cappelle: la maggiore e quelle di S. Martino, S. Michele, S. Giovanni e S. Biagio, documentate (vedi nota 3 a pag. 232).

La ricostruzione in pianta, del coro non può essere che ipotetica mancando assolutamente ogni traccia di antica costruzione che ci possa illuminare⁶. Può darsi che le cappelle fossero sistemate secondo uno schema analogo a quello che poi fu adottato nel 1384; infatti la larghezza della nave centrale, che rimase sempre la stessa, richiedeva che in sua corrispondenza si aprissero almeno tre cappelle e non una sola. L'altezza della chiesa non è

¹ Però il braccio destro del transetto fu costruito, come mostra il documento pubblicato nella nota 3 a pag. 232, dove si parla di bracci della chiesa.

² K. BIEBRACH, *op. cit.*, pag. 33 e P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, Il Medioevo, 1927 pag. 730.

³ Solo queste, perchè le altre dalla parte sinistra sono state rifatte da Michelozzo.

W. PAATZ, *D. Kir. v. Flor.*, lief I p. 74, considera il coronamento in cotto all'esterno delle cappelle verso il chiostro, come un avanzo della costruzione gotica. Penso invece che appartenga al rifacimento di Michelozzo che usò questa decorazione di ricordo gotico, anche in altre sue costruzioni. Il TONINI, *op. cit.*, pag. 277 riporta una scrittura dell'anno 1450 che dice: « *Capelle si fanno dinuovo in chiesa verso laltare della nuziata, deono dare a di 9 di maggio....* ».

⁴ Gli archi delle cappelle sono stati evidentemente manomessi dai seguenti rifacimenti, come dimostrano alcuni documenti per la fabbrica micheleziana.

⁵ Non si può pensare che lo sviluppo in lunghezza fosse maggiore perchè allora non si spiegherebbe il bisogno di un ulteriore allungamento e ampliamento nel 1384; d'altra parte con questo sviluppo veniamo a concordare i dati tradizionali accolti dal Tonini, da lui però attribuiti erroneamente alla costruzione del 1254 (TONINI *op. cit.*, pag. 35).

⁶ Per questa ragione non credo opportuno darne la pianta. Non sappiamo se la cappella maggiore fosse poligonale come nella chiesa di S. Croce o quadrata come in S. Maria Novella; il numero delle cappelle fa pensare che la forma del coro si avvicinasse di più a quest'ultima.

controllabile: si può dire soltanto che era più bassa della costruzione moderna¹.

Nell'intervallo tra questo ingrandimento e il successivo, mentre si compivano importanti lavori nel convento, il 13 Luglio 1350

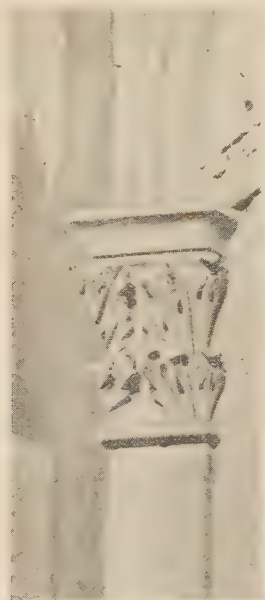


Fig. 2. — ARTE FIORENTINA DEL SEC. XIV: Capitello
e particolare di un pilastro.

(Firenze. — Chiesa della SS. Annunziata).

Neri di Fioravante costruiva una cappella Falconieri per lascito di Chiarissimo, sopra ricordato, ma non sappiamo dove essa si aprisse².

¹ TONINI, *op. cit.* pag. 38.

² G. MILANESI, *Nuovi documenti ecc.*, Firenze, 1901 pag. 47. Non è probabile che la cappella venisse costruita dove è oggi quella del SS. Sacramento perchè in questo caso si cadrebbe nella stessa difficoltà prospettata alla nota 5 a pag. 234.

Abbiamo anche notizie di decorazioni pittoriche eseguite nella cappella maggiore e in quelle di S. Niccolò, di S. Lucia e forse di S. Pelle-

Nel 1384 si ebbe ancora un ingrandimento della Chiesa, ricordato da tutte le fonti¹. Si è voluto cercare l'autore di questo



Fig. 3. — ARTE FIORENTINA DEL SEC. XIV: Capitello.
(Firenze. — Chiesa della SS. Annunziata).

ingrandimento e il nome sul quale più si è discusso è quello di

grino (le tre prime a destra) da Taddeo Gaddi e da Andrea e Bernardo Orcagna. (PAATZ, *Die K. v. F.* lief. I, pag. 124). Non mi sembra che questo dimostri che le campate delle navi laterali fossero chiuse per formare cappelle (TONINI, *op. cit.*, pagg. 216, 218 e 222) come poi fu fatto quando intervenne Michelozzo. Poteva trattarsi di altari che, comunemente erano chiamati cappelle; tanto più che i libri del convento parlano (sebbene più tardi) di inferriate per la cappella di S. Niccolò (la prima a destra), secondo una soluzione simile forse a quella adottata per la cappella della Cintola nel Duomo di Prato. Vedi SS. Annunziata Reg. di Sacrestia, segnato A del 1438 f. 4 « agosto 1438, per fare acconciare le graticole di Sancto Nicholo.... ». Nella ricostruzione in pianta ho quindi lasciato le campate aperte.

¹ Vedi PAATZ, *Die K. v. F.*, lief. I, pag. 73.

Andrea Manfredi padre generale dell'Ordine dei Servi¹. Credo che le scritture che ancora ci rimangono sull'argomento, si riferiscano per la maggior parte al modello in legno, poi ai lavori



Fig. 4. — M. RUSTICHI: Veduta della Chiesa della SS. Annunziata.

(Firenze. — Seminario Arcivescovile).

preliminari, come la segnatura dei fondamenti e la messa in opera delle prime macchine. Al modello in legno lavora prima un mae-

¹ Trattano di questo argomento, riportando i documenti: I. SUPINO, *Architettura sacra in Bologna*, Bologna 1921. F. FILIPPINI, *L'Architetto di S. Maria dei Servi in Bologna*, in *Archiginnasio*, 1921 pag. 50 e segg. G. ALBARELLI, *P. Andrea da Faenza, Generale dei Servi fu architetto?* in *Bollet. della Diocesi di Bologna*, 1921. F. FILIPPINI, *L'Architetto di Santa Maria dei Servi in Bologna*, in *Archiginnasio*, 1922, pag. 196 e seg. A. GATTI, *Se il padre Andrea Manfredi sia stato Architetto in Archiginnasio*, 1928. I. SUPINO, *L'Arte nelle chiese di Bologna*, Bologna 1932.

stro Maso che viene licenziato per la sua incapacità: il 26 giugno 1384 sottentra Antonio di Puccio già ricordato anche in anni

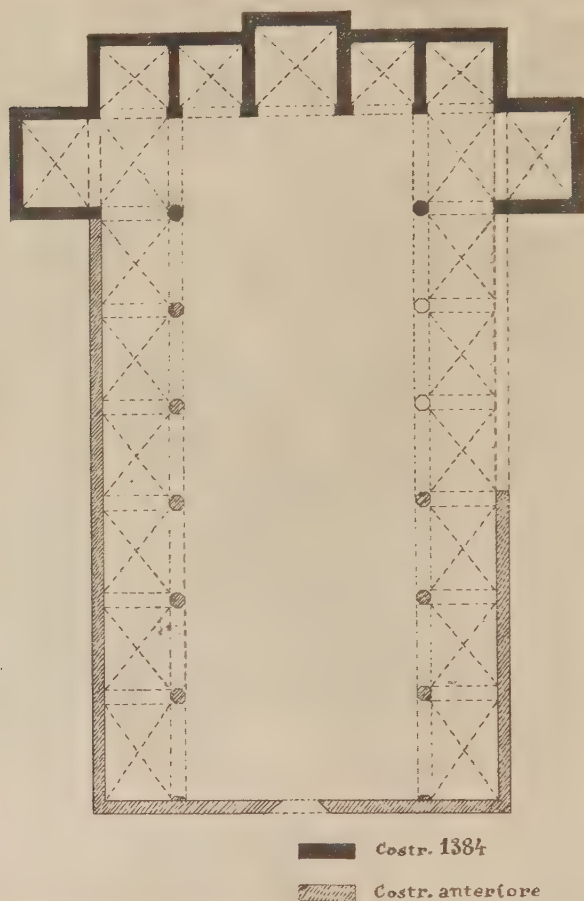


Fig. 5. — Ricostruzione, in pianta, della Chiesa della SS. Annunziata come era nel 1384.

precedenti¹, che le matricole chiamano « *magister lignaminis* » :

¹ Vedi per esempio il *Libro di Uscita* del 1379 (luglio).

ma otto giorni avanti un maestro Simone con un compagno (cer-

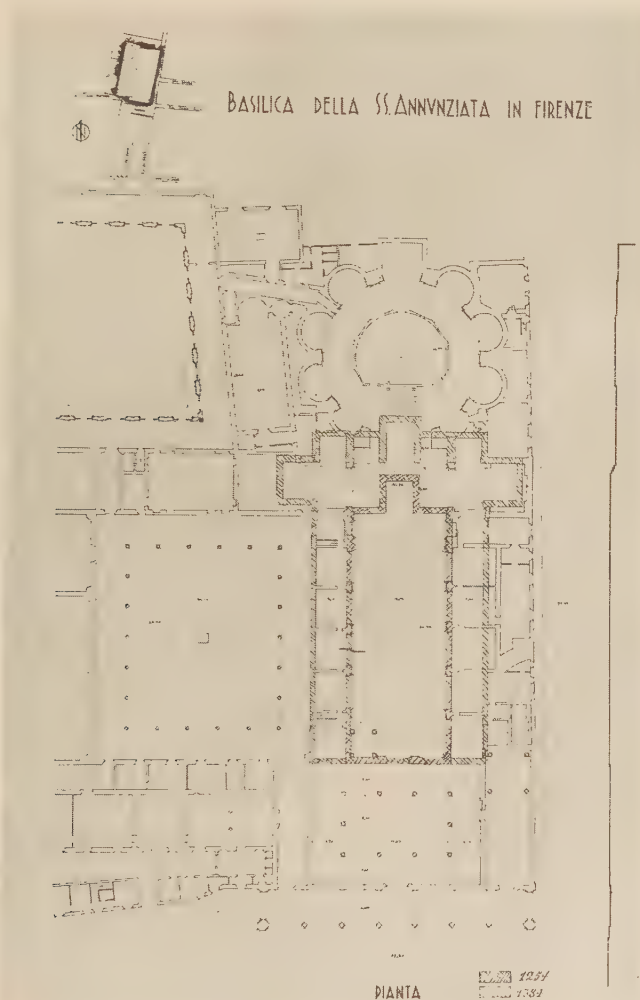


Fig. 6. — Pianta della Chiesa della SS. Annunziata con le diverse fasi della costruzione (dis. G. Sollazzini).

tamente lo stesso Antonio) avevano segnato col padre generale, nell'orto, l'ingrandimento; ciò che indica la preesistenza di un di-

segno su carta. Si registrano poi forniture di legno per Antonio finchè questi viene liquidato in parte il 12 e il 28 luglio e definitivamente il 6 agosto¹.

I documenti sono stati discussi da altri e non credo opportuno tornarci sopra. Il maestro Antonio Pucci (e forse anche Simone)² è noto per le altre opere cui partecipò o che costruì interamente: d'altra parte Andrea Manfredi assiste sempre a importanti costruzioni di chiese non solo del suo ordine; doveva esser più che un intenditore e può aver dato qualche consiglio in generale, cosa questa non nuova nella storia dell'arte³. Si è voluto fare esecutore del progetto Neri di Fioravante⁴ ma di lui si parla, nei libri del convento, molto prima e nel 1384 certamente era morto⁵.

Quali opere furono compiute? Il Giani parla di apertura di pareti per creare cappelle o navate. Abbiamo visto come tale ampliamento sia da porsi molto avanti: i documenti parlano poi di misure prese in « orto »⁶ e l'orto era nella parte posteriore della chiesa; dunque l'ingrandimento avvenne al di là del vecchio coro. Forse fu allungata la chiesa di una campata e furono aperte due cappelle all'altezza dei bracci odierni, mentre la tribuna era formata da cinque cappelle: di S. Filippo Benizzi, della Natività, quella maggiore, ricordata dal Vasari⁷, di S. Anna e di S. Jacopo⁸.

¹ Come ripeto, i documenti sono riportati nelle pubblicazioni sopra citate. Il PAATZ, *op. cit.*, lief. I, pag. 138, nota 31, considera Maso come l'esecutore del modello in legno; ma i libri del convento ci dicono invece che il lavoro di Maso fu rifiutato. Lo stesso autore non ricorda il maestro Simone che è accanto a Antonio Pucci nei lavori.

² Forse il figlio di Francesco Talenti (F. FILIPPINI, *art. cit.*, pag. 199).

³ Vedi gli esempi citati dallo stesso FILIPPINI, *art. cit.*, 1922 pag. 201.

⁴ G. ALBARELLI, *art. cit.*, pag. 8.

⁵ Credo interessante riportare in appendice i documenti, esistenti nei libri del convento, che riguardano tale artista, nei suoi lavori all'infermeria e al dormitorio.

⁶ Arch. di Stato Convento 119 n. 841: 1384, 18 giugno « *Magistro Simoni ed altero magistro sotio suo qui fuerunt duobus diebus cum patre generali signando Ecclesiam cum palis in orto...* » (f. 28).

⁷ VASARI, *Le Vite* (ed. Milanesi) Vol. II, pag. 543.

⁸ Le notizie che abbiamo sulle cappelle di S. Filippo, della Natività e di S. Jacopo (per quella di S. Anna si può pensare lo stesso) sono anteriori alla ricostruzione Michelozziana (vedi: TONINI *op. cit.* pagg. 151, 154, 185, 188).

Per la ricostruzione della tribuna e per altri lavori del 1384 vedi L. HEYDENREICH, *op. cit.*, che ne dà anche la pianta. In questa, la costruzione gotica presenta i bracci del transetto come poi furono ricostruiti da Michelozzo, ma le due cappelle che formano il transetto, avevano necessariamente un'apertura minore di quella data dall'Heydenreich per-

In capo al corpo longitudinale si aprivano lateralmente due cappelle¹ come già era stato fatto, verso la metà del '300, in S. Maria Novella (Capp. Strozzi e Rucellai) e in Ognissanti.

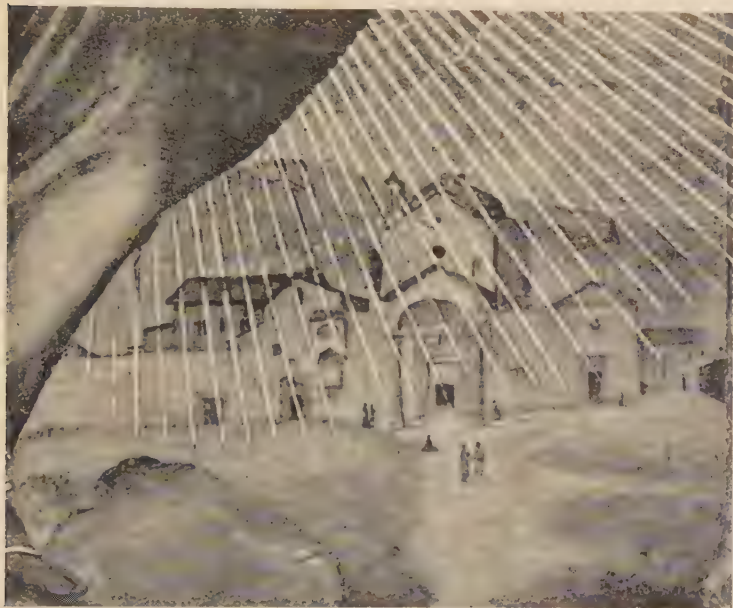


Fig. 7. — RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO: Veduta della Chiesa della SS. Annunziata, particolare di un'Annunciazione (1514).

(Firenze. — Palazzo Vecchio).

Questa sistemazione del coro con due cappelle per parte ai lati di quella maggiore non poligonale come in S. Croce, ma quadrata, segue, nel suo aspetto generale, piuttosto quella di S. Maria No-

chè altrimenti gli archi che partivano lateralmente dai due ultimi pilastri sarebbero caduti nel vuoto. La pianta che riproduco (fig. 6) corregge in tal senso quella dell'Heydenreich. Il PAATZ, *Werd. u. Wes. ecc.*, pag. 23 parla di transetto e richiama esempi di costruzioni gotiche settentrionali. In *Die K. v. Fl.* lief. I, pag. 74 elenca gli avanzi di questa ricostruzione.

¹ Al di là della cappella di sinistra si apriva la Sacrestia (TONINI, *op. cit.*, pag. 131).

vella che non quella della chiesa francescana. Per il resto, dato il silenzio in proposito delle scritture, penso che la chiesa conservasse la stessa struttura delle costruzioni precedenti (fig. 5), come le conserva oggi nel suo corpo centrale (fig. 6). La divisione delle navi laterali in cappelle, che il Giani¹ pensò avvenisse nel 1384 fu invece attuata secondo un concetto organico, durante il rifacimento documentato di Michelozzo, nel 1444².

¹ GIANI, *op. cit.*, Il libro III, cap. XIII.

² Aggiungo alle antiche rappresentazioni della chiesa elencate alle pp. 76, 78 del volume del PAATZ, quella ricordata dal VASARI (ed. Milanese, VI pag. 539) tolta dall'Annunciazione in affresco che Ridolfo del Ghirlandaio dipinse nel 1514 nella cappella dei Priori di Palazzo Vecchio (fig. 7).

Sento il dovere di ringraziare i PP. Serviti, A. Rossi e R. Tauci per l'aiuto che mi hanno prestato in queste ricerche.

Il presente articolo frutto di studi compiuti nel 1937 vede la luce soltanto nel 1940. Mentre era in stampa è uscito nei *Mitteilungen des Kunsthist. Instit. in Florenz*, luglio 1940 pp. 402 e ss. un accurato e interessante studio sulla ricostruzione di Michelozzo della SS. Annunziata, di W. Lotz col quale ebbi, nello scorso anno, un amichevole scambio d'idee, cui egli stesso accenna. Il dott. Lotz pensa che la ricostruzione della chiesa dugentesca sia stata iniziata da Antonio di Puccio nel 1350, cominciando dal coro, per poi estendersi nel 1384 alla nave longitudinale che doveva aprirsi in cappelle laterali delle quali tre, sul lato destro, già costruite. Per altro la costruzione, come penserebbe lo stesso dott. Lotz, dovette interrompersi dalla zona dei capitelli in su.

A porte il fatto senza precedenti dei pilastri ottagonali (quelli di qualche cappella del S. Frediano di Lucca sono evidentemente di spoglio) addossati alla estremità dei muri divisorii delle cappelle — e il dott. Lotz stimerebbe questa una « merkwürdige Form » —, un saggio eseguito nella parte destra della nave centrale mi ha confermato recentemente che i pilastri sono *liberi* anche dalla parte interna come si poteva supporre, direi quasi, per la loro forma. Per quanto riguarda poi il « Disegno Nuovo » del 1384 le misure vennero prese — come abbiamo veduto sulla base dei documenti — « in orto » cioè nella parte posteriore della chiesa e il Biffoli, la fonte più antica, in una sua nota citata dallo stesso dott. Lotz (pag. 420 doc. D, b) annota: « 1384 fu fatto un disegno della chiesa che credo voglia dire la tribuna... ». I capitelli trecenteschi che W. Lotz avvicina a quelli della cappella maggiore di S. Trinita (del 1400) mi pare che abbiano un carattere meno pittorico e che si avvicinino piuttosto (come il secondo dalla parte destra, con foglia di cavolo arrotondata) a uno in fondo alla nave centrale di S. Maria Novella (lato sinistro) databile, com'è noto, alla fine del duecento. Ma una migliore esposizione delle mie vedute, è, naturalmente, nel testo.

APPENDICE.

Scritture per i lavori di Neri di Fioravante nell'infermeria e nel dormitorio.

Introitus et Exitus 1354-1386 Arch. di Stato Firenze, Conv. 119 n. 841.

Giugno 1364: « *Anche spendemo a dì XXIII di giugno per dare bere a giovanni e a neri fieravante equali misurorono la chiesa s. V.* » (foglio 1).

Settembre 1364: « *Anchora demo aneri fieravante a dì VIII del mese dasse comperate dallui per fare ponti.... lb. 20* » (foglio 3).

Settembre 1364: « *Item dedi adi XVI a lippo nostro vicino per nieri ferravante per parte di pagamento di legname comperato dal predetto neri e ene il primo pagamento lb. 2. s. 10* » (foglio 5^t).

Aprile 1365: « *Item prima diedi il primo di da aprile a nieri ferravante per parte di pagamento di legname comperato da lui lb. 50* » (foglio 7).

Settembre 1365: « *In prima mente dedi aneri fieravante adi VI de messe lb. 25* » (foglio 9^t).

Settembre 1367: « *Anc. diedi aneri fieravanti et acompagni per legname per armare le volte cie tavole dalbaro difagio correnti travicielle cintole sicome apare nello suo libro de la bottega adi VIII di marzo lb. 50 s. 15* » (foglio 16^t).

Luglio 1367: « *Anc. diedi di VIII dilulio aneri fieravanti per XX abetelli....* » (foglio 19).

Febbraio 1368: « *.... stimate tutte queste cose per neri fieravanti... et stimato per neri finravanti* » (si tratta di stime di lavori di un certo Carletti nella infermeria e altrove) (foglio 21).

10 marzo 1368 altra stima fatta da Neri (foglio 21^t).

Marzo 1368: « *diedi adi XXX di Marzo a neri fieravanti per legname che noi avemo da lui lb. 135 s. 4* » (foglio 21^t).

Febbraio 1369: « *.... in prima diedi adi III di febbraio a maringo nostro vicino per recature duna carrata dilegname dalabottega de neri fieravante S. 14* » (foglio 23).

3 aprile 1369: Altra stima di Neri Fioravante (foglio 23).

Giugno 1369: « *diedi adi VI di giugno a neri di fieravante per tutto pagamento di legname che noi avemo nella sua bottega conuna soma di calcina sicome apare nel libro dela sua pottega per fare la pregione lb. 135 d. 8* » (foglio 24 t).

Da questo momento, di Neri di Fioravante nel libro del convento non si ha più traccia per quanto continuino gli stessi lavori; queste sono le ultime notizie che di lui abbiamo e forse la sua morte avvenne in questo anno 1369.

Roberto Bassi Rathgeb - Un originale pittore bergamasco del '700: Paolo Vincenzo Bonomini.

In questi ultimi tempi la critica d'arte ha saputo acutamente rivendicare il talento di certi artisti che il ristretto vaglio dei predecessori non era ancora riuscito a comprendere e differenziare, migliorando in tal modo la comune tradizione che mentre continuava ad esaltare taluni pittori, come ad esempio il Migliara, aveva lasciato del tutto in disparte, e quasi dimenticato, il suo abile maestro Bison, i cui meriti tutt'altro che trascurabili in ogni campo della pittura, sono stati posti finalmente in chiara luce dai recenti studi di Giuseppe Fiocco e dalla apprezzata monografia di C. Piperata¹.

Le medesime considerazioni si possono ancora ripetere a proposito di un altro artista quasi sconosciuto: il bergamasco Paolo Vincenzo Bonomini, nato nel 1756; il quale, per il modo di dipingere, per il colorito fresco e ardito, e soprattutto per il suo carattere che non si arrese al neoclassicismo, ma conservò lo spirito settecentesco, anche interpretando l'ottocento, presenta una sensibilità tale da ravvicinarlo strettamente a quella del Bison.

Di lui è purtroppo scarsissimo il materiale documentario, e possiamo dire di conoscere con esattezza pressochè soltanto la data della nascita e della morte, avvenuta nel 1839; entrambe trascritte nei registri parrocchiali sotto il nome di Bonomini e non di Boromini² come egli stesso si era firmato in una sua breve dedica di una copiosa raccolta di disegni conservati a Milano nel Museo del Castello; queste circostanze possono spiegare l'oblio dei biografi più autorevoli come il Thieme-Becker, che fece del pittore bergamasco un cenno del tutto vago e insufficiente, perfino dimenticandosi della sua celebre danza macabra, che non si deve certamente ritenere come il puro frutto di un genere paesano, frequente a trovarsi nei luoghi settentrionali.

Soltanto recentemente il Delogu³ fece di lui, e precisamente dei suoi disegni macabri, una brillante esposizione, limitandosi per altro ad un cenno sulle sue opere di decorazione.

¹ C. PIPERATA, *Giuseppe Bernardino Bison*, pubblicato dalla Facoltà di Lettere della R. Università di Padova, 1940. Casa Editr. Cedam.

² Il quale nome apparteneva invece al suo padrino di battesimo.

³ G. DELOGU, *Pittori minori liguri, piemontesi e lombardi del '600 e '700*, Zanetti, Venezia 1931.

I numerosi lavori che il Bonomini lasciò nella città natale e soprattutto le notizie della tradizione locale che di lui seppero raccogliere con veridico senso e con non minore acume il Dragoni¹ ed il Pinetti², possono tuttavia colmare le inevitabili deficienze storiche, e bene delimitare la sua figura, che si presenta improntata di una spiccata personalità, mostrandoci finalmente l'artista non



Fig. 1. — PAOLO VINCENZO BONOMINI: Il Ratto di Europa.

(Bergamo. — Casa Gavazzeni).

come il semplice ed occasionale autore di una danza macabra, quale era rimasto nel concetto del pubblico dopo l'apparizione di quelle sue opere alla Mostra del Palazzo Pitti nel 1922, ma come un abile decoratore, di grande brio e di vivace ingegno, che aveva dedicato con successo tutta la sua attività nel decorare le principali ville, teatri e case patrizie bergamasche³, nonchè come uno spirito che aveva fatto dei soggetti macabri un'assai più approfondita analisi attraverso numerosi disegni, che stanno chiara-

¹ A. DRAGONI, *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Istituto d'Arti Grafiche 1897, Bergamo.

² A. PINETTI in *Rivista di Bergamo*, 1924 pag. 1503 e segg.

³ Le sue decorazioni dei teatri cittadini sono oggi purtroppo quasi tutte distrutte, vedasi DRAGONI, *op. cit.*; per la sua scarsa produzione sacra vedasi anche in *Bergamo ovvero sia Notizie patrie*, anni 1855 e 1860.

mente a dimostrare come egli avesse meditato con serio e cosciente studio la composizione del suo capolavoro.

*
**

Il Bonomini, fuorchè qualche viaggio che fece a Milano¹ per collaborare con il Sanquirico e con altri artisti alle decorazioni di un ammirato catafalco principesco, e a Roma² dove pare si



Fig. 2. — PAOLO VINCENZO BONOMINI: Scena campestre.
(Bergamo. — Casa Gavazzeni).

fosse recato per specializzarsi nella plastica, nella cui tecnica eseguì parecchi lavori (vedi PINETTI, *loc. cit.*), visse quasi sempre in quel vecchio borgo Canale al quale appartengono nomi illustri per la tradizione artistica della città, come il Donizetti, il musicista Piatti, i celebri costruttori d'organi Bossi, e lo scultore suo contemporaneo Giovanni Sanz.

Figlio di un pittore³ seguace del Galgario, egli abitava in una di quelle modeste case poste al cominciare del Borgo, all'odierno numero 10, che era in quel tempo di sua proprietà.

¹ A. PINETTI, *op. cit.*,

² G. DELOGU, *op. cit.*

³ Un suo quadro trovasi nella sala del Ghislandi dell'Accademia Carrara. Cfr. anche TASSI, *Vite dei Pittori Bergamaschi*.

Presto manifestatosi il suo talento originale, si affrancò dalla influenza paterna, e si diede sotto la guida di Carlo Rancilio¹ alla pittura di genere decorativo, particolarmente a quei finti bassorilievi che erano allora di gran moda in Francia, e del cui influsso, penetrato in Bergamo durante quella despotica dominazione francese, che dalla fine del 1796 si protrasse quasi ininterrottamente per diciotto anni, troviamo l'esempio anche in una casa di Bergamo (ex casa Gout), dove sono insieme presenti le decorazioni sopra le porte di un autore francese e le decorazioni del soffitto appartenenti al nostro artista.



Fig. 3. — PAOLO VINCENZO BONOMINI: Scena campestre.
(Bergamo. — Casa Gavazzeni).

Nè egli aveva limiti per i suoi soggetti, giacchè, influenzato anche dai lavori dei pittori che operavano nella vicina Milano, passava con facilità estrema dalle decorazioni pompeiane ai paesaggi alla Vernet, di cui era allievo il Fidenza, dalle scene mitologiche ricordanti il Bison ai movimentati bassorilievi guerreschi (casa Moretti), dalle decorazioni con animali o con strumenti musicali (tipici erano quelli eseguiti nell'abitazione del celebre musicista Mayr) agli aracidici soggetti del Lancret, o ancora più tipicamente pastorali del Londonio; e la casa Gavazzeni in Via S. Giacomo (figg. 1-2-3-4), la casa Guerini in via dell'Arena, certi pa-

¹ E. FORNONI, *I pittori bergamaschi*. Manoscritto inedito presso l'Ing. Dante Fornoni, Bergamo.

lazzi di via Pignolo, come pure la grande sala del Museo Donizettiano e certe ville dei dintorni di Bergamo quali la villa Tacchi a Scano¹ e la villa Colleoni a Grena, ne sono cospicui esempi.

Il Bonomini seppe in tal modo dimostrare ampiamente la sua abilità nell'efficace rilievo dei chiaroscuri ottenuti col tratteggio più che con lo sfumato così da conferire ad essi la naturalezza del gesso non finemente modellato², nella vivacità di scelta delle tinte, particolarmente dei suoi azzurri sgargianti così in contrasto con quelli grigiastri e monotoni della nuova arte ottocentesca, e nell'originale e vario modo di disporre i particolari dell'ornamentazione; riuscendo inoltre a bene adattare, durante il periodo di transizione in cui viveva, il barocco vivo alla recente arte neoclassica, e ammorbidire quel senso di durezza che facilmente pervade il neoclassicismo, conferendo una facile scioltezza alle figure ed infondendo nei suoi putti le languide movenze della tramontante scuola del Tiepolo.

*
**

Quasicchè poi il nostro artista avesse presentito il grande movimento del romanticismo tedesco, si compiaceva di adottare i soggetti di tipo lugubre e spettrale, alla cui tendenza parecchi scrittori italiani seguaci dell'arte nordica, si erano accostati provocando la violenta reazione del Monti, troppo ligio alle finzioni della mitologia. Nè d'altronde era localmente nuovo tale genere di soggetti giacchè certi quadri del clusonese Domenico Carpinoni, per non dire della celebre danza macabra attribuita un tempo a Guglielmo De Galopis, potevano aver influito non poco sul suo temperamento e la lugubre comparsa spettrale che il Carpinoni introduce ad esempio in quel suo dipinto d'ispirazione fiamminga (propr. Avv. Maj di Bergamo) raffigurante un simposio amoroso bruscamente interrotto dalla morte che mostra al giovane gaudente atterrito la clessidra della vita, può essere stata facile esca per la vertiginosa fantasia del nostro artista.

È però assai più probabile che in lui l'idea della morte sia sorta in modo del tutto spontaneo: il suo carattere impressionabile, il suo ingegno originale e indagatore, la sua stessa vita di

¹ A. PINETTI, *op. cit.*

² Sono tipici quelli di Casa Sirtoli, in via della Rocca.

cui gli abitanti del luogo raccontavano tanti ameni episodi¹, sono più che sufficienti per convincerci che egli aveva pensato da sè.

Se per il naturalista la morte non è che una differente organizzazione della materia, per l'artista sensibilissimo è invece una idea trascendente, che lo eccita continuamente; e sovente per l'in-



Fig. 4. — PAOLO VINCENZO BONOMINI: Paesaggio.

(Bergamo. — Casa Gavazzeni).

nato senso antropomorfo e per l'acre desiderio di indagare il mistero che l'avvolge, egli non sa fare di meglio che renderla a sè familiare introducendola in compagnia di altre immagini viventi e facendola circolare con le altre idee quotidiane che gli vagano nel cervello, quasicchè la maggior confidenza lo rappacificasse con quell'assillante incubo e gli facesse sperare di cogliere il buon momento per strappare il manto che la ricopre.

Comunque sia stata la genesi di questo suo stranissimo gusto, è certo caratteristica sua originale quella di avere impresso agli

¹ A. DRAGONI, *op. cit.*

scheletri che dipingeva una individualità ed un atteggiamento tale che, pur mantenendo un'anatomia rigorosa, vengono trasformati in tipi sommamente espressivi, pieni di vita interna e di movimento, cosicchè in essi si intravede subito la persona vitale con tutti i suoi aspetti mimici di gioia e di dolore ed una personale impronta di così acuto spirito da renderli ognuno ben differente dall'altro.

Le sue celebri figure macabre conservate nella chiesa di Borgo Canale (fig. 5), che malgrado il soggetto, lungi dall'avere l'ossessionante incubo del Goya o l'orrendo sarcasmo dei teschi descritti da Hoyes y Vinent, sono una vera festa per i nostri occhi per la vivace freschezza dei colori, per l'aristocratica impronta e per il senso sicuro dei volumi e della prospettiva, ottennero vivo successo alla Mostra del Sei e Settecento nel Palazzo Pitti¹; e ad esse sono da aggiungere i suoi disegni a penna² conservati nel Museo del Castello di Milano (fig. 6).

Essi sono centoquindici schizzi gustosissimi per la spigliata franchezza e l'esuberante fantasia, raccolti in un solo volume, in cui uno porta la seguente dedica: « *Vincenzo Boromini fece e donò in Bergamo al Dott. Ant. Guasconi* », che per alcuni anni fu I. R. Segretario della Delegazione Provinciale. Ve ne sono separatamente ancora diciotto dello stesso legato. Tale copiosa raccolta porta la data 1835; essa contiene anche un progetto della volta del Teatro Sociale, datato 1805, come pure il leone della Serenissima esistente in casa Gavazzeni. Si notano infine taluni paesaggi fantastici (si veda ad esempio il N. 76) che hanno un senso di forza e di grandiosità wagneriana.

In numerosi disegni di tale collezione il nostro artista, come già fece per le sei tempere di Borgo Canale, ha dato libero sfogo al suo mordace senso umoristico verso le macchiette del borgo, gettando l'ironia sulle loro abitudini e la macabra beffa sulle loro persone. L'usuraio, il mendicante, il prete che conciona i fedeli, l'amico Sanz che lavora nel suo studio, qui tutti noi li troviamo riprodotti sotto il bizzarro e lugubre aspetto di morti viventi; e se questi suoi spettri possono sembrare di avere talvolta un movimento un po' marionettistico, e non domina in essi il tono tragico di Brueghel o quello drammatico di Holbein, ma più semplicemente si trova il curioso tipo che ha voluto vedere l'effetto di una nuova ed eccezionale forma di mascherata, egli vi ha tratteggiato degli interni con l'acu-

¹ E. JANNI, *Bergamo a Firenze* in *Rivista di Bergamo* pag. 167 e segg. 1922.

² Eredità Guasconi 1863.



Fig. 5. — PAOLO VINCENZO BONOMINI: I due sposi.
(Bergamo. — S. Grata).

me dei seicentisti olandesi, ha schizzato le figure con una fantasia da ricordare il Callot, ha esaminato l'ambiente con la forza e la sagacia di Balzac.

La sua assiduità di pensiero, la sua desiderata confidenza verso queste strane visioni che poco dopo si risvegliarono anche nel romantico Rethel, il suo stesso morboso capriccio di voler indagare il meccanismo degli esseri spettrali, gli hanno invero fatto vedere un



Fig. 6. — PAOLO VINCENZO BONOMINI: Disegno.

(Milano. — Museo del Castello Sforzesco).

mondo di morti come fosse un mondo di vivi con una tale chiarezza, con una tale disinvoltura, con una tale fredda abitudine, da conferirgli un'impronta di grandissima originalità, e renderlo indimenticabile per tale genere nella storia dell'arte italiana.

E ben può ripetere qui il valente artista bergamasco le parole di Giovanni Papini: « L'Italia nell'arte sua può chiamarsi perenne evocatrice ed invocatrice di morti e di morte.... Temon la morte coloro che mai ne parlano e rifuggono con raccapriccio senile da tutto ciò che la rammemora. Il popolo italiano non ha mai temuto la morte.... epperò ripete volentieri l'inno alla Redentrice ».

BIBLIOGRAFIA

Alle opere citate nel testo aggiungansi:

- G. MORATTI, *Raccolta di pittori che hanno dipinto in Bergamo e Provincia*. Manoscritto, Civica Biblioteca di Bergamo, 1900.
G. NICODEMI, *La pittura milanese e l'età neoclassica*. Milano 1915.
R. CARRIERI, *La fantasia degli Italiani*, Editoriale Domus, Milano 1940.
OJETTI-DAMI-TARCHIANI, *La pittura italiana del '600 e '700*, Tuminelli, Milano.
S. LOCATELLI MILESI, *Bergamo vecchia e nuova*, Edizioni Orobiche, 1938, Bergamo.
P. LOCATELLI, *Illustri bergamaschi*, Bergamo 1868.
B. BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Milano, 1940.





APPUNTI D'ARCHIVIO

Giuseppe Liberali - Originali inediti di Paolo Veronese, Iacopo Palma, Antonio Fumiani, Gerolamo Campagna, Antonio Zucchi e altri minori nella Chiesa di S. Teonisto a Treviso.

In una nota recentemente apparsa in « Atti dell'Istituto Veneto », ho documentato che le « Nozze di Cana », ora a Palazzo Montecitorio, sono opera commessa e pagata nel 1580 a Paolo Veronese dalle Benedettine di S. Teonisto di Treviso¹ (fig. 1).

A conferma di quanto allora scrivevo, ecco un nuovo complesso di documenti inediti di quell'ex-Monastero, che meritano d'essere conosciuti, non solo perchè attestano l'ininterrotta tradizione attribuyente a P. Veronese la tanto discussa tela², ma anche

¹ Per la rivendicazione di una grande tela di Paolo Veronese in *Atti del R. Istit. Ven.*, 1939-40, T. XCIX P. II, pag. 21.

² L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Treviso*, La libreria dello Stato, Roma, 1935, pag. 272. Ad aumentare le incertezze circa la sua attribuzione concorsero anche il silenzio o lo scarso valore critico degli storici che ce ne conservarono la memoria: il Ridolfi

perchè forniscono interessanti notizie su altre « pitture delle prime mani di Vinegia et di Trevigi », esistenti o esistite nella predetta chiesa, e poco o affatto conosciute¹.

Essi provano: che la nota iscrizione, letta dal Cima nel 1699², era stata realmente posta a piè del quadro del Veronese in occasione del suo trasferimento dal refettorio alla chiesa (1692)³; che il complesso architettonico, ancor oggi visibile a S. Teonisto, fu allestito in quella stessa circostanza, allo scopo di includere e di adattare alla parete della chiesa la mezzaluna veronesiana; e che pertanto le due « figure di fianchi », comprese nella nuova inquadratura (la fede e la carità e due altre d'angolo) non potevano essere e non sono di fatto opera del Veronese. Sono, invece, di Antonio Fumiani.

Il veneziano A. Fumiani (1643-1710) era allora in fama di colorista formidabile e di gigante della prospettiva, a causa specialmente della già avviata oceanica decorazione di S. Pantaleone di Venezia⁴. Forse fu proprio per questo, che egli venne invitato in quella circostanza ad eseguire anche la copia delle « Nozze », che avrebbe dovuto sostituire l'originale nel refettorio⁵. In essa il Fumiani, pur rivelando buone reminiscenze veronesiane nel disegno e nella prospettiva, non va più in là di una fedeltà tutta tecnica e formale, nè riesce a dissimulare certi lati deficienti e atoni della sua sgraziata coloristica. Scarsi o violenti effetti luministici, atmosfera carica e affocata che si riflette sulle carni e sui tessuti ruvidamente trattati, qualche tardità nell'espressione e qualche ar-

la fa dipinta « per lo refettorio delle monache di S. Tommaso »; il Burchelati non ne parla, il Federici, che celebrava la Messa sotto il quadro (1800), vi trova « cento e più figure (!) », il Crico in *Lettere sulle belle arti ecc.* e P. Caliarì, *P. Veronese*, Roma, 1888, nulla aggiungono di nuovo.

¹ B. BURCHELATI, *Gli scontri et diroccamenti di Trevigi del tempo di mia vita ecc.* (Bibl. Comunale, ms. 1046, IV).

² Bibl. Capit., ms. P. II, pag. 276: INSIGNEM HANC — PAULI VERONENSIS TABULAM — DIU INTRA SEPTA MONASTERII DELITESCENDEM — HUC TRANSFERENDAM — ET PUBLICE EXPONENDAM — IUSSERUNT MONIALES — AD MAIOREM TEMPLI DECOREM — ANNO SAL. MDCLXXXII.

³ Documento I. (Le citazioni senza riferimento della fonte si intendono tolte dall'Archivio Comunale, Congregaz. sopprese: S. Teonisto, Giornali delle Abbadesse e delle Camerlenghe).

⁴ È il dipinto su tela più vasto del mondo. Cfr. G. FIOCCO, *La pittura venez. nel seicento e settecento*, Verona 1929, pagg. 43, 73; e in *Enciclopedia Italiana Treccani*, ad vocem; A. BISACCO, *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, Venezia 1933.

⁵ Docum. I. Il Federici, pur conoscendo di questo autore *I funerali di S. Filippo Benizi* della chiesa di S. Caterina e *le Decorazioni di Ca' Soderini a Nervesa*, non ha parola di questa copia.

bitrio nel rendere certi riuscitissimi particolari della composizione veronesiana, denunziano di colpo, anche all'occhio più profano, la distanza che corre tra la grande arte del maestro e questa dell'epigono secentesco¹. Con tutto ciò, la sua rimane sempre una buona copia, e anche preziosa, se si tien conto che è l'unica esistente e che fu eseguita quando l'originale era conosciuto come opera autentica di Paolo e non aveva subito avarie e restauri di sorta (fig. 2)².

Essa, dopo oltre un secolo di rovinosa permanenza nel refettorio del convento, passò a sua volta nella chiesa ad occupare il vuoto lasciato dall'originale che i napoleonici avevano requisito³; e qui, per l'abbandono del luogo chiuso al culto e adibito durante la guerra mondiale a deposito di sale, nuovamente sofferse, ammassando in molte parti e alterandosi nelle tinte, specialmente nei turchini e nei verdi.

In relazione d'affari col Fumiani e forse suo collaboratore nei sopra ricordati lavori sembra esser stato anche un altro artista: il pittore veneziano Antonio Savini, non altrimenti noto ed interessante che per aver avuto l'incarico, negli anni precedenti, di restaurare la pala del coro superiore delle monache e quella dell'altar maggiore (1691)⁴.

A proposito di quest'ultima, occorre premettere che negli anni 1810-11, in seguito alle leggi napoleoniche, il monastero di S. Teonisto venne soppresso, le religiose furono secolarizzate e l'annesso Educandato femminile affidato alle Domenicane dell'ex

¹ Tale distanza si nota anche maggiormente, confrontando il lavoro obbligato di riproduzione che falseggia la tavolozza del Veronese, con le creazioni libere della parte ornamentale che rientrano, per gli atteggiamenti posanti e per le tinte sorde e smontate (non sono chiaroscuri), nello stile caratteristico del Fumiani. Cfr. Fiocco, *P. Veronese*, Bologna, 1928.

² L'ultimo restauro è stato eseguito nell'ottobre del 1926, dal prof. Ernesto Cecconi Principi, quando il quadro passò alla Camera dei Deputati, proveniente dalla Pinacoteca di Brera. Devo la notizia a S. E. il Questore della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, R. Borghese Principe di Nettuno, benemerito di quella urgente restaurazione.

³ Per la rivendicazione ecc., cit. pag. 29.

⁴ Giornali cit., « a. 1687, 20 genn. al sig. Gio. Antonio Savini per agiustar la pala di coro che era tutto rovinato, l. 24 a. 16 ». Il Savini aveva anche altre relazioni col monastero: « 25 luglio 1698, dati al sig. Carlo Veronese (N. H. veneziano) duc. 1275 qualli fu per l'acquisto fatto del jus di pan e vin (licenza di esercizio) della osteria di Moian (proprietà del monastero) acquistata a nostro nome dal sig. Antonio Savini e poi venduta al sig. Carlo sodetto, non avendo avuto altro interesse il sig. Savini che il puro imprestato del nome per far favor al nostro monastero, L. 7905 ».



Fig. 1. — PAOLO VERONESE E AIUTI: Le nozze di Cana.
(Roma. — Palazzo di Montecitorio).



Fig. 2. — ANTONIO FUMIANI: Le nozze di Cana.
(Treviso. — S. Teonisto).

convento di S. Paolo¹. Con l'avvento di queste ultime a S. Teonisto, la chiesa assume una « facies » iconografica spiccatamente domenicana: all'altar maggiore compare la crocefissione di Jacopo da Bassano, dipinta nel 1562 pel monastero di S. Paolo²; sugli altri altari, alcune delle tele a soggetto tradizionale benedettino vengono sostituite con le attuali della Madonna del Rosario (Scuola veneta) e di S. Caterina da Siena di Gregorio Lazzarini, di evidente ispirazione domenicana³, altre, come l'Assunta e i SS. Benedetto e Scolastica di Ascanio Spineda⁴, e S. Giuliana e S. Caterina d'Alessandria ritenute li Carletto Caliarì⁵, rimangono al loro posto.

¹ Il convento fu soppresso il 10 maggio 1810, alle ore 9 antimeridiane. Le Domenicane ivi trasferitesi per tenere l'Educandato, alle dipendenze di una Direttrice secolare (!), furono poi sostituite da maestre laiche. (*Lettere* di suor M. Chiara e M. Rosa Avogadro, domenicane dapprima a S. Paolo, 1790-1805, e poi a S. Teonisto fino al 1834: dall'Archivio Azzononi-Avogadro, per gentile concessione del conte Alteniero). Alcune delle Benedettine disperse si raccolsero a S. Giuseppe suburbano, vivendo di un'esigua pensione e portando seco un'antica scultura della Madonna, che trovai in quella parrocchiale e reca il millesimo MCCCCXXVII. (Cfr. Iscriz. apposta).

Archivio della Curia vescovile: Visite, Busta 26. « *Istanza del Vescovo B. Marino al Dipartimento, per la conservazione al culto della bella chiesa di S. Teonisto, 27 giugno 1810* ». e « *Dispaccio prefettizio di erezione del Collegio di educazione femminile, 29 aprile 1811* ». Cfr. A. SANTELENA, *Vita trivigiana* (1796-1813); C. AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, Treviso 1897, I.

² FEDERICI, *Memorie*, II, pagg. 63 e 84.

³ Arch. Curia, Busta: S. Teonisto. Secondo la « *Relazione storica* » in occasione della visita del Vescovo Soldati, 12 giugno 1826, le tele esistenti ai cinque altari anteriormente alla soppressione sarebbero state « *portate via e sostituite con quelle del soppresso monastero di S. Paolo per opera della direttrice del Collegio Marianna Bomben, non si sa con quale autorizzazione ecclesiastica* ». La Bomben è la stessa di cui si legge sopra una delle attuali campane: « *Fusae cura Mariannae Bomben Collegii moderatricis - Fecce in Treviso Gio. Battista e figli Soletti - 1823* ».

⁴ La pala di S. Benedetto, dipinta insieme a quella dell'Assunta nel 1619 ed ora scomparsa, fu modificata nel 1642 da mano ignota: « *per far una figura di S. Scolastica su la pala del S. Padre Benedetto, duc. 25* ». Lo Spineda, nel 1607, aveva lavorato, pel coroetto superiore delle monache, una pala d'altare con la Madonna del Rosario. Gli stalli del Coro e del Capitolo e il soffitto di quest'ultimo, sono opere d'intaglio di m^o Gerolamo Marcuzzi eseguite negli anni 1583-7. Le pale di S. Carlo e S. Gregorio del Capitolo (1647) non esistono più.

⁵ Quanto a queste due pale, generalmente attribuite a Carletto Caliarì (1570-1596), non trovo documenti; trascrivo tuttavia due accenni che per la data o per il termine equivoco « palla » possono ad esse riferirsi: « *8 sett. 1595 a ms. Maria Accialino per aver fatto condurre la palla de*

Nulla di mutato appare nella ricca dotazione di quadri che coprivano le pareti e nella decorazione a fresco del soffitto. Ad esse, come viene confermato dai nuovi documenti¹, avevano contribuito, in tempi diversi e con pezzi anche di notevoli proporzioni, il Varotari, il Pozzoni, l'Ingoli, lo Scaligero, il La Vecchia², il Guarana, il Fossati, forse Francesco Zanchi³ e, cosa nuova e interessantissima, anche Antonio Zucchi. Egli vi aveva dipinto le due tele con Angeli cantori che si trovano sotto la tribuna dell'organo⁴ e che sono l'unico lavoro certo e datato di tutta la sua produzione artistica, lavoro eseguito alla vigilia delle peregrinazioni (1759) che lo portarono ad altra arte e al noto incontro con la Kauffman⁵.

Ben diverse e dolorose, invece, furono le vicende e la fine della accennata tela che si trovava all'altar maggiore, prima del Calvario di Jacopo da Bassano.

Com'è noto, quell'altare, nei suoi elementi architettonici principali, risale al 1619. Assicurano il Ridolfi e il Cima che esso portava una tela di Palma il Giovane, rappresentante il martirio dei Santi Teonisto, Tabra e Tabrata, titolari della chiesa. Il Federici anzi asserisce che della pittura c'era ricordo anche nei registri del monastero⁶. Quei giornali parlano realmente della nostra pala; anzi contengono le prove di tutto un piano di rinnovamento edilizio ed ornamentale della chiesa, il quale venne attuato in un lungo decorso di tempo e riuscì, perciò, poco unitario ed armonico.

All'inizio del 1601, il monastero mandava a Venezia « *a veder de maestri ... per far la pala (ancona) alatrar grande qui in la nostra giesia* », commettendone la lavorazione all'architetto « *miser Cesare quondam Franconi Torelo, proto e talgia piere in Venetia* ». Il lapicida stava ancora lavorando i marmi, quando la abadessa Elena Aproino rimetteva al « *sior Giacomo Parma capara delle*

Santa Juliana da Venetia fin qui al monestiero»; « 1 genn. 1512, per far portar la palla de sancta Chatarina, fo de m^o (m^o?) Diana » (Suor Diana Busello di Ven. o Benedetto Rusconi, detto Diana?).

¹ Doc. III e IV.

² Del quale anche il quadroncino col Martirio di S. Placido porta, su uno scudo, le lettere « PV » in sigla.

³ Vedi pag. 260, nota 2 e Doc. VIII.

⁴ G. LIBERALI, *Giov. Francesco Anerio*, in *Note d'Archivio per la storia musicale*, Roma 1940.

⁵ Doc. IX. Cfr. G. DELOGU, *Pittori veneti minori del '700*, Venezia 1936, pag. 166.

⁶ RIDOLFI, *Vite dei pittori* ecc. II, pag. 407; CIMA, *Le tre facce di Trevigi*, II pag. 276; FEDERICI, *op. cit.*, II, pag. 60.

titture fa per la palla de laratar grande». L'accordo, avvenuto prima del settembre 1601, prevedeva una spesa complessiva di ducati 135. Il dipinto, più volte sollecitato e visitato a Venezia, venne ritirato e condotto in barca al convento e installato al suo posto alla fine di novembre dell'anno seguente; a dicembre il Palma riceveva il saldo del suo avere¹.

Intanto, fatta « *tuòr zò la palla (ancona) vecchia* », si gettavano le fondamenta della nuova e, riuscendo questa sproporzionatamente alta, provvedevasi ad elevare il soffitto della cappella che ebbe allora la volta a crociera e il catino a costoloni, affrescati un secolo e mezzo dopo dal Guarana²: il tutto su disegno del Torello,

¹ Doc. V.

² È, insieme al campanile, l'unica parte superstite della costruzione quattrocentesca. Le Benedettine moglianesi usavano, fin dal 1313, alterare la loro residenza fra il « *pulcherrimum monasterium* » di Mogliano (dove un Filippo da Firenze aveva affrescato nel 1344 la cappella di S. Benedetto e un Defendino Rota il Crocefisso del refettorio: cfr. Arch. Cit. Mss. Import. N. 13, a. 1498; BURCHELATI, *op. cit.*, pag. 292; Doc. VII) e il « *locum S. Theonisti, in domo monasterii S. Marie de Molianis* » (Arch. cit. Mss. Imp. N. 9).

Di questa chiesa, già prima del 1431 erano stati demoliti l'altar maggiore e la « *cuba (cupola) principalis* » e accecate le graziose trifore gotiche dell'abside, ad arco capovolto e cordonato, tutt'ora visibili. (Spogli Bampo: Atti Pinadello); ma solo negli anni 1474-8, contemporaneamente ad una prima ricostruzione del monastero, il campanile e il presbiterio vennero ridotti nella forma attuale; mentre la vecchia navata, con porticale sul cimitero, con stalli alle pareti e con altari di S. Benedetto e di S. Sigismondo, veniva sostituita da altra, del perimetro dell'attuale, ma più bassa, avente finestre a mezzaluna, rosone nella facciata, nicchia con una pregiata scultura di Bernardino da Venezia (*Giornali* cit. a. 1592; *Spogli* cit. Atti P. Sovnigno a. 1466; cfr. Burchelati cit. pag. 483) e un soffitto in legno a intagli, riquadrature e decorazioni gotiche, nascosto ora dall'attuale volta (Doc. X). Questa fu tirata nel 1756-8, quando, secondo un progetto del 1752 (Doc. VI), i muri perimetrali e la travatura quattrocentesca furono innalzati di quattro metri (una pietra della sopraelevazione reca: M 4, 1758), la facciata venne ricostruita e le volte, sia della nave che del presbiterio, furono affrescate dal Guarana e dal Fossati. Il Guarana ne ricevette la commissione il 18-19 ottobre del 1757 in Fiesse d'Artico, dove evidentemente si trova per i lavori della Villa Pisani di Strà. Difatti, come ci fa sapere la prof. Lina Livian (*Il pittore storico G. Guarana*, 1935, manoscritto), egli allora stava dipingendo il « Soffittino dello scalone » e forse la « Sala da ballo ».

Probabilmente in quella occasione, all'accademico Francesco Zanchi, pittore di prospettive e più tardi collaboratore del Guarana nella decorazione della Sala delle Riduzioni accademiche e di quella dei Conviti al Palazzo ducale, fu preferito il quadraturista David Antonio Fossati di Lugano che, presso gli storici locali, passa per autore delle ardite scorciature del soffitto di S. Teonisto. Effettivamente lo Zanchi non ebbe « *la sorte*

con maestranze da Venezia e con la collaborazione dello scultore veneziano « *Ieronimo Campagna* » che lavorò il vaso e le due belle statue giacenti sopra il frontone dell'altare (fig. 3)¹. L'altare, di



Fig. 3. — GIROLAMO CAMPAGNA: Profeti.

(Treviso. — Chiesa di S. Teonisto).

cui allora si era rifatto soltanto l'ancona marmorea, negli anni successivi fu completato e abbellito del tabernacolo prezioso²; e, dopo

di lavorare in detto soffitto » e forse, invece, dipinse pel coretto superiore delle monache una Madonna del Rosario che ora si trova alla Pinacoteca Comunale. (Doc. VIII; cfr. ZANETTI, *Della pittura veneziana*, Venezia 1777, pagg. 478, 485, 487, 549).

Il disegno e la sovrintendenza ai lavori della chiesa (sopraelevazione, soffittatura, facciata monumentale) furono affidati all'architetto Co. Giordano Riccati; l'esecuzione, tra altri, agli scultori D. Bernardelli e G. Susali e la decorazione ad un Andrea Urbani. (Doc. VIII; Arch. cit. N. 8, « Registro delle spese fatte nella chiesa di S. Teonisto », a. 1759; cfr. COLETTI e ZANETTI, *op. cit.*).

¹ Cfr. G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Milano 1927, e *Enciclopedia Ital.* vol. VIII ad vocem. Di questo emulo del Vittoria, che a Venezia, a Padova, a Verona, a Bassano e Urbino lavorò monumenti funebri e altari fastosi e di gusto sansovinesco piuttosto stanco, non si conosceva finora alcuna attività artistica svolta a Treviso.

Anche l'architetto Cesare Torello, comunemente conosciuto col nome di C. Franco, e il figlio Zamaria figurano per la prima volta a Treviso; a meno che Zamaria non sia Gio. Maria da Cannareggio « *il famosissimo maistro nell'arte di scalpellino* », che lavorava a Venezia sotto la direzione del Campagna alla fine del sec. XVI e che fece l'attuale altare del SS.mo della Cattedrale. Cfr. G. BISCARO, *Note artistico-storiche sulla cattedrale di Treviso*, Venezia, 1899, pag. 20.

² Doc. V, c.

vari adattamenti e modifiche, eseguite anche allo scopo di render più visibile il dipinto del Palma, fu consacrato dal Vescovo Francesco Giustiniani, nella festa di S. Teonisto del 1619: avvenimento ricordato anche dal « *quadro de marmore lavorato et lustrado con 150 lettere intaiade* » e dorate, fatto murare dall'allora abadessa Benedetta Spineda¹.

« *Nella restaurazione dell'altar maggiore, — così il Cima — leggevasi il seguente distico che ora (1688) non appare: ARA HELENAE JUSSU APROINAE EST COEPTA REGENTIS — ISTA SUB HAE LISABETH ROVERIAQUE NITET* ».

L'iscrizione, che il Burchelati attribuisce al letterato Gaspare Ancarani², si riferisce evidentemente soltanto alla parte dei lavori compiuti nell'anno 1602, in cui alla Aproino successe nell'abbadesato la Rover. Essa tuttavia permette una interessante constatazione: che, cioè, le tre monache ricordate, provenienti da famiglie cittadine assai ragguardevoli per censo e per tradizioni di cultura ed arte, ed entrate in quell'aristocratico cenobio³ quando iniziava il suo lungo abbadessato (1568-81) la Onigo delle *Nozze* famose, ne avevano subito per tre lustri la splendida influenza, ed ora, alternandosi quasi ininterrottamente nella medesima carica, ne rivivevano ed emulavano in qualche modo il magnifico governo⁴.

¹ DIE XIII MENS NOVEB - MDCXIX - ILLMUS D. D. FRANCISCUS IUSTINIANUS - EPS TARVIS IN HAC ECCLA - CONSECRATA CONSECRAVIT - ALTARE MAIUS IN HONOREM - SANCTORUM MARTYRUM - THEONISTO - TABRAE ET TABRATAE. La cornice barocca è del 1650: « *al sig. Lorenzo taiapiera duc. 40 (!) per aver fatto l'epitafio dela consecetion del altar grande, L. 245* ». Degli anni 1616-19 sono il pavimento della chiesa e gli altari della Madonna e di S. Benedetto, lavorati a Venezia da m^o Bernardo e da Silvestro Silvestrini da S. Zanipolo, e consacrati in quell'occasione; quelli di S. Giuliana e S. Caterina sono del 1682, opera del m^o Giac. Moroni veneziano.

² *Commentariorum ecc.* pag. 281: « *Ad novam aram maiorem modo erectam illustrius - Gasparis Ancarani presbiteri bisticon* ». Il millesimo MDII stà erroneamente per MDCII.

³ G. BISCARO, *Le temporalità del vescovo di Treviso dal secolo IX al XIII*, in *Arch. Ven. V. S.* vol. XVIII, 1936; G. LIBERALI, *Per la rivendicaz. ecc.*, pag. 24-25; *La Dominazione Carrarese in Treviso*, Cedam, 1935, pag. 193; *Un fuggevole soggiorno cit.* La Spineda era zia del pittore, la Aproino era della famiglia di quel Paolo che fu matematico, condiscipolo di Galileo e Vicario capitolare dal 1636 al 1638. (C. AGNOLETTI, *op. cit.* e Doc. II).

⁴ Prova del ricordo di lei rimasto nel monastero, è la deliberazione del 14 luglio 1606: « *de andar Assisi per lanema dela nostra madre abbadessa la rev. madre suor Cecilia Vonigo et è sta' manda' con consentimento de tutto il nostro Capitulo de tutte balle e che si ahi a mandar per tutte quele morirà per la venir* ».

Pare che a quella fervida ripresa di lavori non fosse del tutto estraneo l'autore degli encomiastici versi sopra riferiti, il quale, maestro e scrittore di prose e carmi *ut plurimum pietatem redolentia*, prestava in quegli anni l'ordinaria assistenza religiosa al monastero¹.

Ignoriamo quasi completamente le vicende posteriori del quadro del Palma. Nel 1691 esso si trovava al posto primitivo, ma non più in perfette condizioni: tanto è vero che in quell'anno si contano ducati 12 al « *signor Giò. Antonio Savinij pitore, per governar la palla dell'altar maggiore e fodrarla di tella e ciò che a ochorso.... e l. 34 per telle e colori per aggiustar la sodeta* ». È probabile che il guasto non fosse dovuto soltanto all'azione del tempo. Fra l'agosto e il novembre del 1655, si trovano registrate grandi spese per restauri di danni causati da un fulmine al campanile e alla chiesa². Che anche l'altare sia stato allora danneggiato, si può arguire dal fatto che esso fu subito riconsacrato, sebbene avesse avuta la consacrazione qualche mese innanzi. Nessuna meraviglia che anche la palla del Palma ne abbia sofferto. Certo essa venne sostituita per qualche tempo con un'altra di identico soggetto del secolo XVIII, ora conservata nella sacrestia. Ma come e quando la prima sia sparita, non si riesce

¹ Giornali 1601-1604. Il BURCHELATI, ad un omaggio della « *roboante caliopea* » dell'amico, rispondeva « *aequata lance* », ricordando, fra l'altro le relazioni di lui con S. Teonisto (*op. cit.*, pagg. 54 e 263. Cfr. *Lettera di Michele Battaglia intorno ad alcuni parrochi letterati defunti della diocesi di Treviso*. Treviso 1823). Dell'Ancarano scrissero il Quadrio, il Mazzucchelli e lo Zeno (Repertorio ms., ora alla Bibl. Marciana di Venezia).

² Giornali cit.: « *Per aver restaurato il campanil che fu rotto dalla saeta e ricoperto la chiesa dove aveva dato la dela saeta; per il pedal de piera viva su la croce del campanil, per aver lavorato deto pedul e aver fato su litere; in quatro lastre per meter nela cuba (lanterna) del campanil; per aver indorà li quadro dove a dato la saeta e un capo a S. Caterina; per conzar il soason (cornicione) e li cuori (arazzi in cuoio) di capela che erano smariti dal fumo dela saeta* » e, cioè, « *il fornimento nella capela grande di cuori alla romana, neli quali vi è andato pelli 280 a ragion de duc. 63 il cento e brazza 12 cordella de seda da metar ai cuori per alzar su ala grada* ». (31 agosto 1620). Tracce evidenti di una scarica elettrica si riscontrano di fatto sul campanile, su una capriata dell'antico soffitto annerita e spezzata e sulla tela dello Scaligero. La finestretta ritagliata in questo dipinto e l'annerimento da essa digradante verso le estremità del quadro non possono essere elementi intenzionali della composizione e si spiegano invece con l'ipotesi del fulmine passato attraverso la tela e quindi alle grate del presbitero e forse all'altare.

a sapere¹. E nemmeno si conosce in qual maniera l'autore avesse trattato il soggetto e quale fosse il valore artistico della composizione, non essendocene rimasta alcuna descrizione.

Soltanto dalla data, che la colloca fra gli Scomparti decorativi dell'Ateneo Veneto e la Assunta di Sansepolcro², si può argomentare quali saranno state le tendenze artistiche più affermate e gli effetti pittorici meglio raggiunti nella tela scomparsa. Pur essendo essa posteriore di molto al miglior tempo del Palma, atteso il soggetto così ricco di motivi utilizzabili, è probabile che non mancasse di quel soffio drammatico che si riscontra nella contemporanea Conversione di S. Paolo in S. Polo a Venezia, e di qualche felice e diretto richiamo all'ambiente dell'agro altinate, nel quale la tradizione vuole sia avvenuto il martirio dei tre Santi Patroni.

¹ Cfr. A. A. MICHIELI, *Storia di Treviso*, Firenze 1938, pag. 165. Il quadro non figura tra quelli requisiti dall'Edwards.

² A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, Vol. IX (VII) pag. 298.

DOCUMENTI.

I

Archivio Comunale, Treviso. Monastero S. Teonisto, N. 22, Giornali dell'Abbadessa e della camerlenga (1511-1803).

24 maggio 1692, «per una licenza del pitor da Venezia è venuto a copiar il quadro».

3 aprile 1693, «portato in questo (giornale) a carte 84 con la spesa del quadro di Paolo portato nella nostra chiesa».

.... «Spesa fatta nel trasportar il quadro di Paolo Veronese del refetorio in chiesa e per far far la copia nel refetorio medemo e le figure di fianchi del detto quadro, cioè: la fede e la carità di mano del Sig. Gio. Antonio Fumiani. Cose acordate per far tutte le sodette fature con il sig. Gio. Antonio Savini e incolar el detto quadro sopra una terlize, il tutto a sue spese di telle e colori di tutte le sodette opere per duc. 259 val lire 1605.

Contadi al marangon nostro di casa mistro Gerolemo Marcuzzi duc. 20 per far teleri e tavole e ciò che ochorse della sodetta fatura, val L. 124.

Al sig. Bortolamio detto Napoli per indorar le soase che ocore al sodeto quadro duc. 8, val L. 49 soldi 12.

Contadi a Lorenzo Menegi per schrivere epitafio che sono a piè del detto quadro duc. 1, val L. 6,4.

Per corde legno e altro per agiustar la coltrina per coverzer il detto quadro duc. 1 e un quarto, val L. 9:6.

Per far una fenestra per dar lume al sodeto quadro come si vede nel fato, al verier ciovè sua fatura e veri di una meza luna L. 117:18; al favaro per fatura dela feriada 1.28; al murer per far il foro L. 22:16; tella per far un teler che defenda la pioggia, brazza 20, L. 12:3; ecc.

Impremedura della tella e depengerla, taglio e colori, L. 12:12 ».

II

Ibidem. a) Giornale 1607, 17 dicembre:

« a mistro Gerolemo marangon per fatura de haver fato el teler delle piture della pala del coro L. 6; per porto de fachini de portar detta pala dal in dorador e tornarla al convento e portar legnami per detta palla; per chiovi diversi per fichar nel muro; per comodar al suo luogo detta palla alzar e sbazarla ciò la stese bene, conzar li scalini del detto altar; per la crozeta mesa in cima la pala, per lentagio atorno dette figure; dati a miser Silvio per haver indorà detto intagio in tutto L. 272:16.

Le piture le a fatte el signor Ascanio Spineda per cortesia ».

29 ottobre: « per tre feri da meter a tre quadri, tuti è meso nel coro.

1608, 24 giugno, « per la tella della palla del coro ».

1616 31 maggio, « al magnifico sior Ascanio Spineda a bon conto delle pale delli altari per tuor colori telle et altro, duc. 20 ».

1616 19 nov. « Per aver fatto quattro tochi da metter li ferri che vanno alli altari da metter le telle ».

3 dicembre, « contadi al sior Ascanio Spineda per tuor colori per far la palla del altar di S. Benedetto, duc. 20 ».

20 dicembre, « contadi al sior Ascanio Spineda a bon conto della palla della Madonna ,duc. 20, a b. c. del altar et fu in stara 10, val L. 135 ».

1617 10 giugno, « al sior Ascanio Spineda per resto e saldo delle palle fatte in giesia cioè quella della Madonna e quella de S. Benedetto, L. 488 ».

1618 23 febr., « per pezze tre (tele) S. Galo per coprir li altari L. 64.

b) Giornale: 1569-70:

« avuti dal magnifico Ascanio Spineda per dote della figlia, duc. 300 » (avo e zia del pittore).

1574-5 « per dote della figlia Bernarda suora » (zia del pittore).

1577-8 « da Francesco Spineda per dote di sua sorella Cecilia ora suor Benedetta duc. 400 » (padre e altra zia del pittore).

1580-81, « da Francesco Spineda per resto e saldo della dote di duc. 800 ».

1583 13 aprile, « sepultura de suor Bernarda ».

1619 4 agosto e 25 maggio 1620, « dall'Ill.mo Ascanio Spineda prestati duc. 400 a suor Benedetta Spineda » (abbadessa).

1621 16 luglio, « contadi al sior Ascanio Spineda duc. 200, prestati a suor Benedetta Spineda ».

1618-1620 Abbadessato della Spineda Benedetta.

1631 21 gennaio, Funerale della Spineda Benedetta.

(Cfr. FEDERICI, *Memorie*, ecc. II, pag. 80: A. Spineda, f. di Francesco, era nato nel 1588).

III

Ibidem. Giornale: 1629, 21 agosto:

« al sior Mathio Ponzoni pittor in Venezia ducati cento per fattura di due quadri nella capella maggior, L. 620. — al detto per comprar le telle per detti quadri, L. 3:10. — al detto per bona man, L. 4:10. — per carrozza e barca per andar e tornar atuator detti quadri, Lire 9 ».

12 ottobre, « a miser Alessandro Varotari per dui quadri fatti nella capella granda, duc. 100 da L. 6:4, val L. 620. — per andar in barca e tornar fuori a tuor li detti quadri — per star dui giorni — per stallazzo della cavalla. — per un legno per li quadri ».

17 novembre, « a sior Mathio Ingoli pittor in Venezia per fattura di dui quadri al altar maggior così de acordo in ducati quaranta l'uno, val L. 490. — per andar a Venezia a tuor li detti quadri per barca, — per disnar cena e dormir ».

18 novembre, « per disnar — per una cassella per metter li quadri et carta — per far portar la cassella in barca, per far portar le robbe da barca in monasterio, per stallazzo della cavalla, per broche da ficar le telle dei quadri, per li ferri da metter alli quadri, per la gronda da metter alle finestre della calpella, per scionelle da metter alle telle, a mistro Jseppo indorador per saldo d'indorar li quadri ».

20 novembre, « per pezze tre per coprir li quadri e brazza II a s. 24 il braccio sono, in tutto, L. 98 ».

1646, 2 nov. « per conzar il quadro della Nonciata di chiesa » (del Ponzoni).

IV.

Ibidem. Giornale: 1643, 17 novembre:

« per far dipingere il numero dei nostri santi ».

1653 6 dicembre, « dinari dati e contati per li quadri fatti e da farsi in gesse dati al sig. Bortol Scaligero pitor in Venezia in Rio Manin, duc. 400 per aver fatto parte delli quadri nella nostra chissa e parte da farsi, come apar dai suoi receveri, val. L. 2480.

« dati al signor Pietro Vechia pitor in Venetia per aver anco lui fatto parte delli quadri in chiesa e parte da farsi duc. 500, come apar da suoi receveri, val L. 3100 ».

« dati a due che portò due de sopradeti quadri da Venezia a Treviso, L. 12; per tavole per fodrar il muro e fare le soase ai sopra deti due quadri et altro legname, L. 48:10 ».

« dati a miser Paulin favero per aver fatto due ferì per li sopra deti quadri da metter le telle compreso la fatura; a miser Bernardin marangon per aver fodrato il sopra deto muro, fatto l'armatura et le soase et altro, L. 52; al indorador per aver indorà le soase per li s. d. quadri, per aver messo lui loro, in tutto L. 111:12 ».

« per pezze n. 10 S. Gali (tela) torchinie per far le tele per converser li s. detti quadri fate e da farsi, L. 230 ».

1654, 21 novembre:

« al sig. Piero Vechia pitor in Venezia per resto et saldo duc. 100 per li quadri fati da lui nella nostra chiesa, apar suo recever soto questo giorno, L. 620 ».

3 gennaio:

« per legname per metter in opera in chiesa per li quadri, L. 140:10; li quadri L. 112 broche chiodi azze cordella colla, per li ferì delli quadri, a m^o Bernardin marangon et al suo garzono per fature fatte in chiesa per L. 79; alli homini che portò li quadri da Venetia, L. 13 ».

1655, 19 maggio, « dati al sig. Bartollo Scaligero pitor in Venezia per resto et saldo delli quadri fatti da lui nella nostra chiesa duc: dusento, val L. 1240 ».

« dati al signor Scaligero per tanti a spesso afar portar detti quadri da Venezia a Treviso, L. 12 ».

« dati alli gioveni delli sigg. pitori Scaligero e Vecia per suo beverazzo in tutti doi, scudi darzento n^o 2, val L. 18:12, per resto delli ferì per li quadri, pezze 2 tella biava, marangon ecc., al sior Jseppo

indorador che indorò li quadri in chiesa tutti ecetuato quello preso la Madonna et S.ta Giuliana, L. 339.

1656, 6 gennaio, «feri e ocietti per li quadri in chiesa verso la porta piccola... per indorar li q... per tella biava per le telle delli quadri... per corda per meter per tirar le telle d. quadri..., per doi tole de larese per fodrar li muri drio li quadri, fodrar li quadri sopra la porta».

V.

Ibidem. Giornale: 1601, 14 settembre:

«a mister Piero tesser sta a S. Francesco per haver fatto una pezza de tella ordita de canevo tramada di stopa alta quarte quattro e mezza a. s. 2:6 il ribazzo val: L. 10; 17:6.

1602, 5 gennaio:

«per spese fatte fu fino a questo marzo pross. passato per mandar a veder de maestri miser Jeronimo per far la pala alattrar grande qui in la nostra giesia, L. 30. item dato de caparra a miser Cesare q. Francon Torelo proto e talgia piere in Venetia. L. 420, fu adì 18 agosto.

al dito fator per esser stato a portar diti dinari et per avanti anco doi volte per veder quello si feva de ditta palla, per barca ecc.».

24 febbraio:

«mandati pel fratel dela rev.da madre Abbadessa al sig. cavalier Renaldi a Venezia insieme con quei dele campane per haver dato sua signoria al sior Giacomo Parma capara delle pitture fa per la palla de aratar grande, L. 125».

15 marzo:

«per far portar via tera et ruinazzi, tuor zo la pala vechia, butar, zolattar, far la bussa per le fondamenta, meter zo tute le tavole infondi dele fondamenta, et meter una man de piere in cortel sopra le dite tavole ecc.».

30 aprile:

«am. Jeronimo nostro fator per esser stato a Venezia a veder dela palla», ecc.

27 aprile:

«dati al sior. Cav. Renaldi per dar al sior Giacomo Palma a conto de la pitura che fa per la pala de laltar grando, fu soto li 17 agosto pross. pass. duc. 30».

27 novembre, «spesa fatta da ms. Zuane fator per andar a Venetia

a tuor la pitura de la pala de laltar grando per spese in barca per andar e tornar e trageto, L. 12.

per esser tornato a Ven. non esendo la prima volta la dita pitura al ordine, per barca per spago per acomodar dita pitura... broche per ficarla in teler ».

« a Cesare proto fu ali 21 dito per dar a ms. Hieronimo Campagna scultor per far doi profeti e un vaso sopra la pala de laltar grando, L. 166, compreso li viaggi di venir e andar e zeso (gesso) per dite figure.

4 dicembre, « a m° Baldissera muraro per desfar e rifar il volto de la capella, alzarlo, far, desfar l'armadure e altre fature come apar in sua poliza scritta de mano de ms Cesaro e sotoscrita di mano di esso m° Baldissera, L. 177.

1603, 19 febr. :

« dati ai sior Jacomo Palma pittor in Venetia per resto e saldo de duc. 135 per la pitura fatta nella palla de laltar grando, L. 526, li qual dinari li fu contati soto il mese de decembrio pross. pass. dal sior cav. Renaldi per nome del monestiero ecc. ».

1605, 29 agosto :

« mandato a ms Cesare proto a Ven. a conto de fature che prepara per la nostra capela de giesia, L. 372 ».

1608, 11 agosto :

3 sett. « a ms Cesare Franco Torelo proto a conto del tabernacolo fatto per l'altar grando in capella duc. 990.

portò da Ven. a Treviso una casela con 4 colone — ai mastri per barca — a Zamaria figliuolo de ms. Cesare ».

20 nov. :

« al sig. Lorenzo taiapiera duc. 60 per saldo de robbe et fatura della cuba del tabernacullo, L. 372; per il lapislazaro che roda detta cuba, L. 124 ».

VI.

Arc. Com. Congr. Soppr. S. Teonisto: N. 9, Lettere. Relazione di mano del sindaco del monastero, dell'anno 1752-57.

« Per decorare la chiesa del ill.mo monastero di S. Teonisto, li seguenti ristauri, cioè... in secondo luogo vi sarebbe il soffitto della chiesa per far il quale senza inalzar la chiesa non vi sarebbe il caso di far cosa decente... e inoltre la spesa generosa per stabilirvi il detto soffitto decoroso al possibile, cosicchè non si può saper la spesa che sarà per occorer. Vi sarebbe da rifletter anco alla facciata della chiesa che ha bisogno del suo rimedio

per renderla in qualche decoro; onde per far questo ci vorrebbe la sua cornice di pietra viva all'inalto proporzionato e al mezzo della facciata due niche nell'uno del quale vi fosse la figura di pietra viva del patriarca S. Benedetto e nell'altra quella di S. Teonisto, oltre poi la sua cristallina ben posta dappertutto, ed aggiustata la scalinata che ha non poche mancanze ».

(Il Progetto parla anche di decorazione a stucchi nella cappella in luogo dei vecchi arazzi e di riparazioni all'organo).

VII.

Bibl. Com. Spogli Bampo (Atti del not. Crespan Domenico, 17-X-1344).

« Tervisii in contrata S. Theonisti in domo infrascripte Abbatisse per eam habitatam... magister Philipus pictor qui fuit de Florentia et nunc moratur Tervisii, confessus fuit... se recepissee 150 libras parvorum a Rev.dna Agnete de Arpo Dei gra Abba monasterii S. Marie de Mollianis... pro laborerio sive pro picturis quod sive quas dictus magr. Philipus fecit in dicta Eccla S. Marie de Moll., sive in capella S. Benedicti dicti Monasterii de Moll. ».

VIII.

Bibl. Com. Congregaz. Soppr. S. Teonisto: N. 3: Registri (tre) de spese in materiali e maestranze per la fabbrica della chiesa delle Illme e Revme Monache di S. Teonisto di Treviso. (28 maggio 1757 - 24 dicembre 1758):

« 22 aprile 1758, per contadi al sig. Francesco Zanchi per tanti dallo stesso spesi nel viaggio che abbiamo fatto per andar a Fiesso li 18-19 ottobre passato per tratar con il sig. Giacomo Guarana del soffito e cio perchè il sig. Zanchi non ha avuto la sorte di lavorare in detto soffito, L. 24.

1 marzo 1757, giorno che fui a cavar le buse per peritar le fondamenta.

15 marzo 1757, spesi in tella, teler e soaze per il disegno.

1 giugno 1757, per aver stampinà e calafà il coperto della chiesa delle Rev.me e Ill.mo ecc.

2 giugno 1758, in la licenza per andar in convento il nob. sig. conte Richatti; 19 marzo 1759, in gondola per andar a Gambarare per parlar col sig. Andrea Urbani.... ».

N. 22, Giornale 1759.

dicembre: « spesi a far regalo al conte Giordano Ricatti per l'assistenza prestata nella fabbrica della chiesa, in caffè stari 12, 1. 39 s. 12, chicolatta st. 12, 1. 54, cucharo st. 48, 1. 81, s. 12, in tutto L. 175 s. 4 ».

IX.

Ibidem, N. 8, Registro di spese fatte nella chiesa di S. Teonistro dalla Revma Abbadessa Placida Da Ponte (1759-60).

24 nov. 1759, « contadi al sig. Antonio Zucchi per fattura di due quadri sotto l'organo, L. 96.... per tela per li quadri L. 27 ».

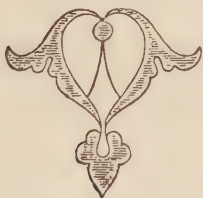
X.

Arch. Congreg. Soppr. S. Teonisto. N. 19: Libri resti dal 1474 al 1507, 8.

« Item per far spianezar i muri del monestier, fò a dì 4 marzo 1474. per sabion, fò cara 55, per la fabrica de la giexia e camin e campaniel, a dì 12 dec. 1476.

m^o Ieronimo taiapria da Veniesia diè haver per una pria de lo altar grande di S. Theonisto.

Item ... per romper lo altar grande dela giesia et deffar el salizzà de la capella et deffar li schalini, sì del altar come le la capela: et etiam deffar la feriada granda in la giesia vechia et fabricar et conzar da novo tutte cosse predite a tute sue spese, dagandoge le done li lavorerii zoè la pria del altar, schalini, colonele, prie sabbioni ecc.; per far li stalei in giesia nuova ecc. ».





NOTIZIARIO

Luigi Parigi - L'allegoria della musica di Dosso Dossi al Museo Horne.

La tela dossiana del Museo Horne di Firenze ha lasciato perplessi sul significato del suo simbolo¹: un'allegoria della musica esposta mediante la raffigurazione di un uomo membruto che, seduto, batte col martello sulla

¹ Fu lo stesso direttore del museo, il conte Carlo Gamba a manifestarne timore nel distendere un ragguaglio della nuova raccolta di arte affidata alle sue cure. Ricordato, come l'« Allegoria della musica » dossiana dovesse « far serie con l'allegoria della pittura ove è figurato Giove che dipinge le farfalle, nella raccolta Lanskoronski di Vienna » proseguiva così: « qui l'allegoria si decifra meno chiaramente malgrado il Tubalcain che batte sull'incudine e le figure geometriche a note musicali; ma la pittura presenta efficacia di forme e decisione di colori d'un coraggio tutto moderno » (*Dedalo*, anno I, fasc. 3°). Di ciò si può scorgere un riflesso anche nel Catalogo dell'Esposizione di Ferrara (1933), nel quale inconsuetamente si indicava questa pittura del Dossi col nudo nome dell'autore e del soggetto. Successivamente Roberto Longhi, non incombindogli obblighi illustrativi, si limitava all'apprezzamento pittorico: « Anche nell'« Allegoria della musica » le intenzioni più recondite dell'artista si illuminano in una deformazione che, soffiando nelle forme come in una vela, non poteva altrimenti e meglio esprimere una carnalità più scoppiante e fenomenale ». (*Officina Ferrarese*, 1934; pag. 146).

incudine mentre volge la faccia ad un puttino recante una fiaccola accesa; e' di due donne nude l'una delle quali, vista di faccia, sta seduta e l'altra, di tergo, è in piedi; ambedue sorreggenti una tavola per ciascuna con su tracciate figure geometriche formate da righe e da note musicali: un circolo, un triangolo. Per terra, accanto alla incudine, si scorge una viola.



Fig. 1. — Dosso Dossi: Allegoria della musica.

(Firenze, — Museo Horne).

È rappresentata così una allegoria musicale fra le più singolari e le più complesse; forse l'unica del genere, ma anche altrettanto semplice. E il significato del quadro proprio non è di « intenzione recondita », come par che si tema (fig. 1).

È da credere che la presunta oscurità significativa la si scorga nelle figure geometriche a note musicali tracciate sulle due tavole, chè a costituirle non può essere il membruto uomo martellante sull'incudine dandosi

subito a riconoscere per Tubalcain; nè tanto meno la viola posata per terra che è strumento inequivocabile. Non restano dunque che le due donne nude con le loro tabelle notate a musica. Vediamo. La donna seduta sorregge una tavola poggiata a terra sulla quale è tracciata una figura circolare, chiarissima di particolari, composta da sei righe sui quali sono iscritte note musicali soprattutto bianche a forma di mandorla: notazione venuta determinandosi fin dalla seconda metà del secolo XV¹. L'altra in piedi sorregge una tavola che, a causa e dello scorcio prospettico e della collocazione sua in ombra rende peggio decifrabile la notazione musicale; comunque si scorge bene che le note sono iscritte sopra una figurazione a triangolo, composta di cinque linee². Orbene, questo che potrà sembrare un garbuglio o un ghiribizzo non riflette che un preciso fatto storico: effetto di una esasperazione (la si può chiamare così, oggi) di abilità tecnica musicale, in rigoglio ai tempi dossiani, ma soprattutto di origine o almeno di predominante carattere franco-fiammingo³. Conseguita dai compositori una portentosa abilità nel maneggiare le parti secondo la più rigorosa e stringente precettistica contrappuntistica, ci si compiacque delle difficoltà tecniche a tal punto da originare una vera enigmistica dell'arte. Una speciale forma di composizione fu detta appunto *canone enigmatico*, ossia composizione contrappuntistica a risolvere ed eseguire la quale bisognava conoscere e sapere applicare una chiave. Segnata sopra un solo rigo si diceva *canone chiuso*⁴. Il compositore, inventata e sviluppata che avesse in tutte le *parti*

¹ JOHANNES WOLFF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460 nach den theoretischen und praktischen Quellen* (1905); *Handbuch der Notationskunde* (1913) — « Au milieu du XV^e s., la notation s'achemine rapidement vers une révolution qui se trouve accomplie avant la fin du siècle. La notation noire fait place à la notation blanche. On adopte la série des notes vides... et dans le cours du morceau, des changements ou des diminutions de rythme » (M. BRENET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1926 alla voce *notation*, pag. 298). V. pure G. GASPERINI, *Storia della semiografia musicale*. Milano, Hoepli, 1905. Cap. X, *Dell'influenza della scuola fiamminga sullo sviluppo della notazione*, pag. 212 e segg.

² La differenza numerica di linee componenti il rigo musicale nelle due figure non ha significato simbolico di sorta, ai tempi del Dossi mantenendosi ancora variabile il numero di esse, fissato definitivamente assai più tardi in numero di cinque più che altro dalla opportunità pratica.

³ Per le condizioni dell'arte musicale fra il 4 e il 500 alla corte di Ferrara vedi lo studio di AM. RAMAZZINI: *I musicisti Fiamminghi alla Corte di Ferrara in Archivio Storico Lombardo*, VI.

⁴ « *Canones vocantur omnes illae symphoniae quae in unam clausulae vocem pro diversa inceptione et polyphona ratione diversas voces reddunt* » KYRCHER, *Musurgia*, cap. XX, pag. 383. E il TINCTORIS, nel *Diffinitorium musicae*; riferendosi specialmente al carattere enigmatico della composizione: « *canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quaedam ostendens* ». Il canone fu a lungo chiamato « *rota, rode, rodel, rondellus, fuga, caccia, conseguenza e fuga legata* ».

una adatta melodia — che poi costituiva la parte data o *antecedente* del *canone* — esponeva solo questa e vi apponeva il suo bravo enigma con l'interpretazione del quale il *cantore* doveva saper ritrovare le parti taciute: due, tre o più che fossero, per ricostruire la composizione completa. Ciò che ognuno comprende, esige una abilità consumata, a tutta prova¹. Come se ciò non bastasse, la frenesia del difficile e dell'artificioso volle talora che l'unica *parte* esposta assumesse una, ancora più complicante, apparenza figurata, e la si piegò a possibili elementari figure di circoli semplici o concentrici, triangoli, ovali, croci ecc.². Il Dossi, nella sua *Allegoria*, ci offre appunto uno di questi esempi figurati completo, poichè non ha trascurato neppure il motto, la chiave dell'*enigma*. Difatti, al disopra del triangolo si scorgono alcune parole nelle quali, appuntando l'occhio, si giunge a leggere: « Trinitas in unum », espressione che è facile identificare con le diciture costituenti il gruppo ternario, per dir così, degli *enigmi* riportati dal P. Martini, i quali stanno ad indicare che l'unica parte della composizione musicale esposta contiene tre parti, delle quali le due

¹ Il Padre Gian Battista Martini, minor conventuale, solenne teorico del settecento italiano e compositore, nel suo *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* (In Bologna — per Lelio Dalla Volpe Impressore dell'Istituto delle Scienze, 1773) riferisce a pagg. XXV e XXVI della seconda parte ben cinquantasei di questi motti-chiave o enigmi ricavati dalle opere pratiche di Jusquin del Prato, Gio. Mouton, Enrico Isaac, Alfonso Lobo, P. Emanuel Cardoso, e dai trattati di Pietro Aron, Ermanno Finck, Enrico Glareano, D. Pedro Cerone, P. D. Gio. Battista Rossi, P. Camillo Angleria, Andrea Angelini Bontempi dandone la spiegazione. Il Lichenthal li ha poi riportati per intero a pagg. 117-118, vol. I del suo *Dizionario e Bibliografia della musica*; Milano, Fontana, 1836. Eccone un saggio scelto fra quelli più comprensivi: « *Clama ne cesses; Ocia dant vitia; Fuge morulas* » per indicare che nell'eseguire la *consequente* del canone o parte dedotta, devono esser tralasciate le pause seminate nell'*antecedente*, per cantare le note senza interruzione. « *Digniora sunt priora* », per indicare che nella *consequente* devono essere cantate le figure o note per ordine del loro maggior valore « *Omne trinum perfectum; Trinitas et unitas; Trinitatem in unitatem veneremus* », per dire che dall'*antecedente* debbono essere ricavate due parti per avere un canone a tre voci. « *Nigra sum sed formosa* » significa che la *consequente* deve cantare le note nere come se fossero bianche, cioè col valore delle bianche. « *De minimis non curat Prætor* »: nella *consequente* non si cantano nè le minime, nè le semiminime quantunque scritte nell'*antecedente*.

² Nell'Atlante della *Storia della musica attraverso l'immagine* del Kinsky è riportato a pag. 53 la figurazione a cerchi concentrici del canone enigmatico del francese Baude Cordier (Sec. XIV). Altra a forma di croce la riproduce Franco Abbiati nella sua novissima *Storia della musica*; Milano, Treves 1939, a pag. 309.

inespresse vanno cavate da essa per avere il canone completo; cioè a tre voci¹.

Per la trascrizione pratica, trattandosi non di documento editoriale o di archivio ma di pittura, vi saranno da incontrare difficoltà, fors'anche insuperabili, dato che non tutte le note sono ormai perfettamente leggibili e la seconda tavola, quella col triangolo, dal punto di vista della chiara leggibilità soffre per la posizione in ombra e lo scorcio prospettico. Nè è proprio sicuro, prima della prova, — quantunque lo si possa ragionevolmente supporre — che il motto scritto sulla seconda tavola (che perciò potrebbe anche contenere il principio della composizione, se si tratti di una sola e non di due) valga anche per la prima. Nonostante poi la sua prescrizione, il Dossi potrebbe aver tralasciato di indicare i segni detti di *presa* (solitamente, una specie di quello del moderno paragrafo) sotto la nota da cui le parti da dedursi debbono cominciare. O non si scorgono altrimenti. Ma questo è un esercizio davvero di pazienza che potrà esser tentato in altra e più propria sede. Ai lettori di una rivista di arte può essere sufficiente la decifrazione e spiegazione degli elementi dal pittore adoperati a comporre l'allegoria. Ai quali già indicati e più palesi sono da aggiungere, meno appariscenti ma non meno importanti, i numeri romani segnati sui martelli: in uno l'VIII, nell'altro, per terra, il XII. Indecifrabile ormai quello sul martello impugnato. Appartengono essi alla serie dei numeri (inizialmente 6, 8, 9, 12) indicanti i rapporti per la consonanza dei suoni secondo i ritrovamenti attribuiti al biblico Iubal e al greco Pitagora; ritrovamenti ai quali sarebbero giunti con il proporzionamento dei pesi dei magli da incudine osservati attivi in una officina di fabbro; e poi applicato, in relazione, alle dimensioni di campane o tintinnabuli, alla quantità di liquido in recipienti o bicchieri, alla lunghezza di zufoli e, più noto e divulgato, alla lunghezza della corda armonica che produsse il monocordo, misuratore dei suoni². Nella allegoria dossiana stanno ad indicare che è rico-

¹ È già noto agli studiosi delle arti figurative come nel periodo classico dell'arte i pittori, avendone occasione, riproducevano sulle loro tele composizioni musicali autentiche e non illusive (ciò che del resto rientrava nei criteri di fedeltà naturale dell'arte), se non altro per l'esempio notissimo del *San Girolamo in cella* del Carpaccio, dove bene esposto in primo piano si scorge aperto un libro di musica leggibilissima e che è stata anche trascritta in notazione moderna. (LUDWIG e MOLMENTI: *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano, Hoepli; 1906).

² « *Moyse dicit repertorem artis fuisse Tubal qui fuit de stirpe Cayn ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt hujus artis primordia invenisse. Nam cum tempore quodam iter ageret, ad quamdam fabricam venit in qua supra unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordantiam philosophus miratus accepit, primumque in varietate manuum sperans vim soni ac modulationis existere mutavit malleos. Quo facto*

nosciuta come base musicale la teoria pitagorica, scientifica o matematica in opposizione alla aristossenica, semplicemente acustica o auricolare; empirica insomma. In Grecia le due tendenze furon dette: quella aristossenica, degli armonici; quella pitagorica, dei canonisti *canon* niente altro significando che regola. Il quale significato fu nel medio evo mantenuto alla più stretta forma di composizione musicale quale il *canone* (dal Dossi figurata nelle due tavole); ma a rigore sarebbe stato il nome dell'*enigma* o chiave della composizione che se lo appropriò.

I numeri sui martelli sono perciò indici di grande importanza determinando essi il fondamentale orientamento della idea allegorica, e stanno in stretta relazione con le figure geometriche: queste attestando che l'arte non è improvvisazione, ma anche padronanza e abilità di tecnica; affermando quelli la necessità per l'arte di un sicuro fondamento nelle leggi di natura. Inoltre inducono a ritenere, più degli altri elementi adoperati, che il pittore che compone l'allegoria con una così sicura e precisa determinazione tecnica dell'arte musicale del proprio tempo, non le dovesse essere del tutto estraneo, come tanti altri artisti del quattrocento, del cinquecento ed oltre. Forse pratico, doveva essere; o almeno a cognizione della teoria musicale, ed a contatto e in familiarità dei musicisti, doveva stare.

Riassumendo, il significato dell'allegoria potrebbe intendersi così: La musica, illuminata e sostenuta dalla fiamma dell'entusiasmo che viene da natura (*puttino con la fiaccola*) non può avere sicurezza di fondamento se non basata su principii naturali o scientifici (*Tubalcain e martelli numerati*); e non può aspirare nè giungere a manifestazioni di sicura efficacia e bellezza (*nudità muliebri*) se non col possesso della più rigida ed abile padronanza tecnica (*canoni enigmatici a figure geometriche*). E l'eccellenza dell'arte risiede nella composizione vocale (*qualità dei canoni sulle tavole sostenute dalle donne*) da considerarsi di maggior pregio di quella strumentale (*viola per terra*), al tempo del Dossi non anche sviluppatasi in-

suavitas queque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a ceteris, alios in mirumque modum divino nutu ponderavit, quorum primus sex uncias ponderabat, secundus octo, tertius novem, quartus duodecim. Cognovit itaque in numerorum proportionem et collationem musicæ versari scientiam. Fuit autem inventa musica, quia tam turpe erat musicam quam litteras ignorare. Etc.» E. DE COUSSEMAKER: *Scriptorum de musica Medii Aevi*; Parisiis, 1864. Vol. I (*Cuiusdam Aristotelis Tractatus de musica*) pag. 253 e segg. Vedi anche: IDEM, vol. IV: *Joannis Gallici Ritus canendi vetustissimus et novus*; Cap. X: *Ad sonitum malleorum Tubalchayne Jubal concepit totam in numeris musicam consistere*. Pag. 310; il Cap. XX del *Micrologus* di Guido di Arezzo; *Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa* in BRANDI, *Guido Aretino* ecc. Firenze, 1882; pagg. 394 e segg.; il Cap. VIII: *De exquisitione et inventionem musicarum consonantiarum*, del *Theorica Musice* di Franchino Gaffurio, Milano, 1492.

dipendente come e quanto la vocale. Nel complesso, insomma, la pittura del Dossi offre come l'emblema di quello che era ritenuto il più nobile ed alto vertice dell'arte musicale quattro-cinquecentesca: la polifonia vocale fiorentina su dal ferreo sillogizzare contrappuntistico.

Una osservazione ritengo che debba esser fatta a proposito della distribuzione e della posizione delle figure dove può scorgersi un sottile significato di ordine morale — se anche occorra procedere con cautela. La espongo io qui secondo la mia impressione personale, senza pretendere che altri l'approvi e condivida incondizionatamente; ma persuaso che almeno non la ripudierà come fantastica del tutto. Le due donne nude che infine, concettosamente, debbono stare a rappresentare la bellezza, la vera essenza dell'arte, possono indicare ed essere una unica medesima persona resa, per necessario artificio, in due forme al fine di offrirle nella pienezza corporea naturale. E per il fatto che il pittore distoglie dalle donne lo sguardo del fabbro simbolico, quasi ne fosse geloso, volgendo per di più esse verso il lato opposto come ad aumentare la divaricazione degli impulsi per una sempre maggiore lontananza e dei corpi e degli animi, inclinerei a credere che questa duplice forma di donna, raffiguri, per averla esso ritratta, non una modella qualunque, ma la donna sua: moglie od amica, motivo ed alimento alle accensioni dell'animo suo e quindi anche fiamma dell'arte sua; e che, rientrando nel simbolo, voglia il pittore significare dover l'artista amar l'arte come può amare la donna del cuore, per potersela dedicare totalmente; e non operare che per amore esclusivo dell'arte, tenendo in sott'ordine ogni altro interesse.



Finito di stampare l'8 Aprile 1941-XIX.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1941-XIX. — Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche - Firenze, Via del Sole, 10.